ИСКУССТВО КИНО

3
1950

1950
МАЙ—ИЮНЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 3
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ШИРЕ РАЗВЕРТЫВАТЬ КРИТИКУ И САМОКРИТИКУ

Критика и самокритика с каждым днем становится все более мощной движущей силой нашего общества в его устремлении к великим коммунистическим целям.

В советской стране, где ликвидированы эксплоататорские классы, критика и самокритика, неразрывно связанная с морально-политическим единством советского общества, дружбой народов СССР, советским патриотизмом, охватывает все стороны нашей жизни и как могучий инструмент в руках большевистской партии является неодолимой силой нашего движения вперед.

Значение критики и самокритики состоит в том, — учит нас товарищ Сталин, — что она непрерывно поднимает революционную бдительность советских людей, обостряет их внимание к недостаткам, помогает преодолеть эти недостатки, поднимает политическую сознательность и культуру народа, облегчает партии обучение масс делу управления страной. «Пусть партия, — говорит товарищ Сталин, — пусть большевики, пусть все честные рабочие и трудящиеся элементы нашей страны вскрывают недостатки нашей работы, недостатки нашего строительства, пусть намечают пути ликвидации наших недостатков для того, чтобы в нашей работе и в нашем строительстве не было застойности, болота, гниения, для того, чтобы вся наша работа, все наше строительство улучшалось изо дня в день и шло от успехов к успехам. В этом теперь главное».

Критика и самокритика как большевистский метод воспитания социалистической сознательности, развертывания творческой самодеятельности и деловой инициативы помогает преодолевать старое и утверждать новое, обнаруживать и ликвидировать недостатки во всех областях, в том числе и в области науки, литературы, искусства, кино.

Успехи советского киноискусства, создавшего в послевоенные годы ряд выдающихся произведений, были бы невозможны без неутомимой борьбы нашей партии за развертывание критики и самокритики в среде работников кино. В своем историческом постановлении о кинофильме «Большая жизнь» (2-я серия) ЦК нашей партии вскрыл причины появления фильмов, искажающих действительность. В этом постановлении указывалось на то, что «отсутствие критики в области кинематографии, атмосфера семейственности в среде творческих работников кино являются одной из главных причин производства плохих кинофильмов». И партия потребовала от всех работников кинематографии развертывания смелой и принципиальной критики и самокритики, безбоязненной проверки, глубокого анализа своей работы в целях повышения ее идейно-художественного качества.

Постановление ЦК ВКП(б) о фильме «Большая жизнь» и ряд последующих решений партии по идеологическим вопросам со всей отчетливостью подчеркнули, какую важную роль в дальнейшем развитии советского киноискусства играет критика и самокритика. В этом — особое значение указанных решений, их великая творческая сила.

Острым оружием большевистской критики партия помогла создать на высоком идейном и художественном уровне такие кинокартины, как «Адмирал Нахимов», «Молодая гвардия», «Мичурин».

Критика недостатков в процессе подготовки этих сценариев и фильмов была для мастеров советского кино примером того, как надо развертывать большевистскую критику, чтобы двигать вперед искусство кино, и сыграла неоценимую роль в последующем повышении идейно-художественного качества выпускаемых фильмов.

Интересы кинематографии требуют, чтобы критика и самокритика развивалась у нас с каждым днем все больше и больше. Для нас всегда должны быть памятны слова товарища Сталина, содержащиеся в его письме к А. М. Горькому: «Мы не можем без самокритики. Никак не можем, Алексей Максимович. Без нее неминуемы застой, затухание аппарата, рост бюрократизма, подрыв творческого почина рабочего класса».

Только развертывая критику и самокритику, мы сможем добиться новых успехов и в создании фильмов, показывающих величие дел советского народа. Ибо критика и самокритика — это бдительное внимание к ошиб-

кам и недостаткам в своей работе, это сила, преодолевающая ошибки и недостатки, открывающая дорогу к новому подъему, к новым победам киноискусства.

Особая роль в развертывании критики и самокритики должна принадлежать журналу «Искусство кино» как единственному теоретическому органу работников советской кинематографии. Статья в газете «Культура и жизнь» своевременно и правильно подвергла критике работу нашего журнала в этом отношении. «Журнал призван, — говорилось в обзоре журнала за 1949 год, — развертывать на своих страницах принципиальную критику произведений киноискусства и тем самым помогать дальнейшему развитию советской кинематографии, освещать вопросы марксистско-ленинской эстетики, обобщать опыт работы в области кинодраматургии, режиссерского и операторского искусства, актерского мастерства, вести непримиримую борьбу с проявлениями буржуазных влияний в киноискусстве».

Все это в журнале делалось недостаточно. В частности, мало освещались вопросы марксистско-ленинской эстетики, а вместо глубокого разбора выходящих фильмов зачастую печатались статьи, лишь констатировавшие те или иные особенности кинофильма или более или менее подробно пересказывающие его содержание. Отсутствие глубокого анализа идейных и художественных достоинств и недостатков фильмов — главный порок большинства конкретно-критических статей, опубликованных в журнале в течение 1949 года. Повышение требовательности к качеству этих статей должно быть важнейшей задачей журнала в 1950 году.

Слабо обобщался в журнале опыт производственных и общественных кинематографических организаций. Совсем не был использован журналом и богатейший опыт Художественного совета Министерства кинематографии СССР, на заседаниях которого глубоко и всесторонне было проанализировано немало сценариев и фильмов. Явно недостаточна была и связь с кинокомиссией Союза советских писателей, призванной помогать кинодраматургам в развитии кинодраматургии. Недочетом журнала является и то, что на его страницах мало выступают мастера кино. Творческие дискуссии при участии мастеров кино, несомненно, помогли бы журналу и всей кинематографической общественности более широко и остро поставить важнейшие вопросы освоения опыта кинодраматургов и режиссеров, операторов и актеров, творческого развития нашей кинематографии в целом.

Особую помощь должен оказывать журнал сценарным организациям кинематографии. В сценарных отделах киностудий, в Сценарной студии еще нет подлинно большевистской борьбы за создание высококачественных в идейном и художественном отношении сценариев, мало предъявляется требований к кинодраматургам, не воспитывается в них чувство ответственности перед народом за создаваемые сценарии. В результате получается немало сценариев сырых, недоработанных, требующих новых и новых усилий для их завершения. Так, потребовали серьезных доработок представленные «Мосфильмом», Сценарной студией, «Ленфильмом» и другими киностудиями сценарии «Джамбул» А. Тажибаева и Н. Погодина, «Наши песни» Л. Любашевского, «Свет в Коорди» Г. Леберехта и Ю. Германа, «Поджигатели войны» Л. Арнштама, «Прощай, Америка» А. Довженко, «Совесть мира» Л. Шейнина и др. Порочными оказались сценарии «Мирные годы» Л. Каца и Н. Рожкова и «У скал Фархада» Д. Толмачева, представленные в 1949 году Ташкентской киностудией, и т. д. Это свидетельствует о том, что в важнейших звеньях наших киноорганизаций, в том числе в работе с авторами, критика и самокритика еще не стала действительно необходимой силой, помогающей бороться за высокое качество фильмов, за постоянное движение вперед.

Об этом же свидетельствует и появление порочного документального фильма о рыбаках Каспия, поставленного режиссером Я. Блиохом.

Явно не в атмосфере критики и самокритики, высокой принципиальной требовательности был создан в студии им. Горького фильм «Алитет уходит в горы» реж. М. Донского (по одноименному роману Т. Семушкина). Фильм оказался на много ниже романа. Важнейшая тема организации советской власти на Крайнем Севере не получила в нем полноценного художественного выражения.

Подобного рода фактов было немало в 1949 году. Однако журнал не подверг эти факты обстоятельному, всестороннему анализу, следовательно, слабо содействовал развитию критики и самокритики в среде творческих работников кино.

Журнал должен вести непримиримую борьбу и со всяческими проявлениями буржуазных влияний в нашем киноискусстве, разоблачать разлагающееся искусство капиталистического мира.

Наконец, на страницах журнала должны получать квалифицированную оценку все книги и издания по вопросам теории и практики кино. Это необходимо тем более, что в этих изданиях зачастую имеются очень серьезные недостатки. В частности, журнал уже отмечал существенные методологические пороки в книгах И. Вайсфельда «Эпические жанры в кино», Р. Юренева «Биографический жанр в кино» и ряде других.

Неоспоримо, что в кинематографической практике еще существуют элементы приятельства и семейственности, стремящиеся притушить огонь самокритики и критики. Равнодушие к «чужому делу» или взаимное захваливание, нежелание «портить дружбу» еще живут и в среде мастеров кино — сценаристов, режиссеров и актеров. Это отражается и на комплектовании съемочных групп, выборе актрис и актеров на главные роли.

Деловая, смелая, принципиальная критика недостатков должна стать жизненной необходимостью в работе!

Критика и самокритика уже оказала свое живительное влияние на наше киноискусство. Нет сомнений, что ее дальнейшее развертывание будет способствовать новому подъему, новому повышению идейно-художественных качеств сценариев и фильмов.

Не бояться критики и самокритики, а смело вскрывать недостатки в работе, — вот чему учит нас большевистская партия. «Каждое значительное произведение, — говорил товарищ Жданов,— народ рассматривает, как свою победу... Каждое удачное произведение можно сравнивать с выигранным сражением, или с крупной победой на хозяйственном фронте».

Задача работников кинематографии заключается в том, чтобы по-большевистски бороться за создание новых высокохудожественных произведений, достойных нашего великого советского народа. А такие произведения можно создавать лишь тогда, когда нелицеприятно и открыто вскрываются и устраняются недостатки, мешающие работе. Критика и самокритика «дает материал (и толчок) для нашего продвижения вперед» (И. Сталин), является ключом к достижению советским киноискусством новых творческих побед.

Развертывание критики и самокритики поможет и журналу стать, наконец, подлинно боевым органом советской кинематографии. Журнал должен более остро разрабатывать основные вопросы теории кино, живо откликаться на важнейшие потребности жизни, смело вскрывать недостатки в работе всех звеньев советской кинематографии и тем самым помогать их скорейшему исправлению.

А. Жучков

О ПАРТИЙНОСТИ КИНОИСКУССТВА

1

Ещё 45 лет назад В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» определил отношение нашей большевистской партии, передовой общественной мысли к литературе и искусству. Давая глубокий анализ классового, партийного характера литературы, срывая маски с буржуазных проповедников, прикрывавших классовую сущность буржуазного искусства лозунгами о «свободе» творчества, Ленин писал: «И мы, социалисты, разоблачаем это лицемерие, срываем фальшивые вывески,— не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно-свободную, *открыто* связанную с пролетариатом литературу».

Ленин считал, что в противовес буржуазной, торгашеской печати, буржуазному карьеризму и погоне за наживой, социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип партийной литературы, всесторонне развить этот принцип и последовательно осуществить его на деле.

Разрабатывая учение о партийности литературы, В. И. Ленин опирался на учение Маркса и Энгельса, на их высказывания о Бальзаке, Гете, Шекспире, Золя, Шиллере, о существе буржуазного искусства, об искусстве коммунистического общества.

Известно, что зачатки учения о партийности литературы были уже в статье Маркса «Дебаты о свободе печати». Как редактор «Рейнской газеты» Маркс вел решительную борьбу со сторонниками «чистого искусства» за искусство социально направленное и приветствовал поэзию Георга Гервега, опубликовавшего в «Рейнской газете» песню о партии, направленную против «надпартийности».

Органическая связь учения Ленина о партийности искусства и литературы с эстетическими взглядами Маркса и Энгельса видна и в оценке Лениным литературной группы младогегельянцев, группировавшихся вокруг «Всеобщей литературной газеты». Ленин называл их господами, проповедующими критику, которая стоит выше всякой действительности, выше партий и политики, отрицает всякую практическую деятельность и лишь «критически» созерцает окружающий мир и происходящие в нем события.

Ленинское учение о партийности литературы явилось важнейшим вкладом в сокровищницу социалистической эстетики, ее основой.

Маркс и Энгельс жили в эпоху, когда пролетариат только еще складывался в класс «для себя», его мировоззрение в значительной степени было пропитано романтико-утопическими представлениями и иллюзиями. О характере идеологии пролетариата в ту эпоху Маркс и Энгельс говорят в «Коммунистическом манифесте»: «...описание будущего общества возникает в то время, когда пролетариат еще находится в очень неразвитом состоянии и представляет себе поэтому свое собственное положение еще фантастически; оно возникает из первого исполненного предчувствий порыва пролетариата к всеобщему преобразованию общества».

Что касается эпохи первой русской революции, то русский пролетариат в это время уже созрел для борьбы за свои социалистические идеалы. Он уже имел партию — высшую форму классовой организации пролетариата.

Исходя из насущных задач революционной борьбы пролетариата, его роли в освобождении человечества от гнета и эксплоатации, Ленин ставит задачу создания партийной литературы, задачу сознательного служения пролетариату, обогащения искусства идеями коммунизма, слияния литературного движения «с движением действительно передового и до конца революционного класса».

Ленинское учение о партийности искусства открыло новый этап в развитии художественного мышления человечества. Впервые поставив вопрос о сознательном служении писателя пролетариату, социалистическому переустройству жизни, Ленин тем самым указал истинный путь к расцвету нового, глубоко народного искусства, ибо литература и искусство не могут развиваться изолированно от борьбы народа за свое счастье. Только в неразрывной связи с борьбой народа литература и искусство будут непрерывно двигаться вперед.

Ленин блестяще показал в своих статьях, что только литература, проникнутая большевистской партийностью, является литературой подлинно свободной, ибо «не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды». Такая литература свободна потому, что ее великое назначение состоит в служении многомиллионным массам трудящихся, составляющим «цвет страны, ее силу, ее будущность». А что может быть выше и радостнее для художника, чем служение своему народу?

Решая так вопрос о свободе творчества, Ленин тем самым по-новому развивает традиции русских революционных демократов, считавших, что литература должна служить обществу, быть на уровне передовых идей эпохи.

Развивая и обогащая ленинское учение о партийности литературы и искусства, товарищ Сталин дал гениальную формулу творческого метода советской литературы и искусства как метода социалистического реализма. На I Всесоюзном съезде советских писателей товарищ Жданов говорил:

«Товарищ Сталин назвал наших писателей инженерами человеческих душ. Что это значит? Какие обязанности накладывает на вас это звание?

Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии.

При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма».

Метод социалистического реализма требует правдивого изображения жизни с социалистической точки зрения. Руководствуясь политикой большевистской партии, художник должен изображать в своих произведениях жизнь народа, помогать партии и государству воспитывать народ идейно.

Требование правдивого изображения жизни в ее революционном развитии есть требование вторжения в жизнь, партийного отношения к ней, анализа действительности с позиций ленинско-сталинской философии, уменья сочетать свое творчество с задачами борьбы всего народа, руководимого партией.

Принцип большевистской партийности стал основой эстетики советского киноискусства, самого массового из всех искусств. Одной из замечательных черт советского киноискусства, говорящей о его партийности, является глубокая связь с жизнью народа, строящего под руководством партии Ленина — Сталина коммунистическое общество.

Мастера советского кино, для которых партийность составляет главную особенность их мировоззрения, является высшей формой классовой устремленности в борьбе за коммунизм, выступают как пропагандисты коммунистических идей, выразители чувства, настроений и дум народа, как выразители всего лучшего, что есть в советском обществе. В этом смысле наше киноискусство глубоко тенденциозно, то-есть идейно целенаправлено, и мы гордимся его тенденциозностью, так как она позволяет лучшим произведениям кино светом великой правды освещать все стороны жизни, и прежде всего — построение коммунистического общества нашим героическим народом.

Советское киноискусство — самое молодое из всех наших искусств. И с первых же дней своего рождения, направляемое большевистской партией и лично Лениным и Сталиным, советское киноискусство развивалось как народное искусство, как средство массовой агитации и пропаганды коммунистических идей.

Уже в первых хроникальных и агитфильмах, появившихся в годы гражданской войны, советское кино показало свою связь с борьбой народа, который с оружием в руках отстаивал тогда завоевания Октября. Ою запечатлело и образы вождей революции — Ленина и Сталина и их ближайших соратников.

Народ явился героем первых художественных фильмов советского кино. «Броненосец «Потемкин» и «Мать», отражая революционную борьбу народа с царским самодержавием, показывали великую силу идей большевистской партии, будившей революционное самосознание народных масс, звавшей их на штурм самодержавия.

Развиваясь на основе успехов социалистического строительства, советское кино с каждым годом становилось все более сильным средством массовой агитации, мобилизации сил народа на претворение в жизнь идей партии Ленина—Сталина. Исключительно большую роль в деле идейного вооружения народа сыграл фильм «Встречный», в котором показан рост сознательности и активности народных масс, выражено отношение народа к Сталинскому плану социалистического преобразования нашей страны. Рассказывая о значении социалистического соревнования и выполнении планов великого строительства, этот фильм звал массы к революционному творчеству, нес великую правду о том, что политика большевистской партии, направленная на превращение нашей страны из отсталой аграрной в передовую индустриальную, отвечает кровным интересам народа, выражает его волю.

Партийные произведения — это те произведения, которые помогают «рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность» (И. Сталин). Партийность таких фильмов, как «Встречный», «Чапаев», «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Великий гражданин», «Щорс», «Партийный билет», в том и состоит, что они обладают этими качествами, преобразующими сознание людей, мобилизующими их на труд и подвиг.

Принцип большевистской партийности не представляет что-то внешнее в творческой работе художника. Нет. Этот принцип органически связан с народностью советского киноискусства, с методом социалистического реализма.

Чем активнее вторгаются мастера кино в революционную практику народа, чем лучше они изучают жизнь в ее революционном развитии, чем глубже понимают политику партии, тем выше идейно-художественные качества произведений, их боевая партийность. Именно вторжение в реальную практику народа как главнейшее требование большевистской партийности искусства и позволило мастерам кино достойно выполнять указания товарища Сталина о создании фильмов, прославляющих «величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки».

В предвоенные годы мастера кино создали исключительные по своей силе воздействия на массы фильмы «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великое зарево», «Человек с ружьем», «Выборгская сторона». Являясь подлинно народными, эти фильмы показывают путь народа к коммунизму, титаническую работу В. И. Ленина и И. В. Сталина как вождей Октябрьской социалистической революции, как организаторов и руководителей Советского государства, социалистического преобразования всей нашей жизни.

В Ленине и Сталине нашли воплощение лучшие черты, присущие нашему народу-революционеру, народу-творцу, идущему в авангарде свободолюбивого человечества. Вот почему тема вождей революции, как никакая другая тема, обогатила наше киноискусство созданием образов нового социалистического человека, революционного преобразователя жизни.

Кровно связанное с народом, наше советское киноискусство показало свою партийность в годы смертельной борьбы советского народа с немецко-фашистскими захватчиками. Как известно, тогда появились фильмы «Два бойца», «Непокоренные», «Она защищает Родину», «Радуга», «Зоя», «Великий перелом», «Нашествие» и др., сыгравшие огромную роль в мобилизации духовных сил армии и народа для завоевания победы над хитрым и коварным врагом. Показывая невиданный героизм советских людей, эти фильмы помогли выполнить одну из важнейших задач, поставленных товарищем Сталиным в его выступлении 3 июля 1941 года:

«Великий Ленин, создавший наше Государство, говорил, что основным качеством советских людей должно быть храбрость, отвага, незнание страха в борьбе, готовность биться вместе с народом против врагов нашей Родины. Необходимо, чтобы это великолепное качество большевика стало достоянием миллионов и миллионов Красной Армии, нашего Красного Флота и всех народов Советского Союза».

Воспитывая в советских воинах и во всем народе эти великолепные качества, неся народу слово большевистской правды, помогая ему осмыслить свою великую историческую миссию, фильмы, созданные во время войны, способствовали дальнейшему укреплению движущих сил нашего общества — его морально-политического единства, дружбы народов, советского патриотизма.

Своей боевой направленностью, нерушимой связью с жизнью и борьбой народа, все более активным вторжением во все области бытия наше киноискусство обязано большевистской партии, осуществляющей на деле и непрерывно обогащающей ленинско-сталинское учение о партийности и народности литературы и искусства. Историческими документами, обеспечивающими в послевоенные годы дальнейшее развитие советского киноискусства, явились решения ЦК ВКП(б) о фильме «Большая жизнь», о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, а также выступления секретаря ЦК ВКП(б) тов. А. А. Жданова по вопросам литературы и искусства.

Для мастеров кино эти исторические решения, направленные на борьбу с буржуазными влияниями в нашем искусстве, указали путь к дальнейшему повышению идейного и художественного качества искусства, силы его воздействия на народные массы, а значит, партийности, стали острейшим теоретическим оружием в создании новых значительных произведений.

Вопреки попыткам эстетствующих космополитов отдалить мастеров кино от насущных задач борьбы народа, от поли-

тики партии советское киноискусство в послевоенные годы еще больше приблизилось к главным темам современности и создало произведения, раскрывающие идейный смысл событий и борьбы людей советской эпохи. Художественному обобщению величайшего опыта, накопленного нашим народом в годы Великой Отечественной войны, показу его героизма, полководческого гения товарища Сталина посвящены фильмы «Третий удар», «Сталинградская битва», «Падение Берлина». Созданные на высоком идейном и художественном уровне, эти фильмы глубоко и проникновенно раскрывают борьбу двух миров, преимущества Советского государства, силу советского патриотизма, морально-политическое единство нашего народа и его историческое назначение.

Партийная точка зрения позволила создателям этих фильмов проникнуть в существо изображаемых ими событий, понять, что война Советского Союза с гитлеровской Германией была войной двух противоположных систем, двух идеологий: самой передовой — социалистической и самой реакционной — империалистической, фашистской. Принципиальная разница этих двух систем показана и в неизмеримых преимуществах стратегических планов советского командования, и во взаимоотношениях командования и армии, и в высоких моральных и боевых качествах советских воинов, и в единстве целей фронта и тыла, и в титанической деятельности большевистской партии.

Создавая образ товарища Сталина, авторы этих фильмов в плане подлинно народном сумели решить величайшую тему советской эпохи — тему единения вождя и народа. В образе товарища Сталина, гениального стратега и полководца, отца и учителя, ставшего символом морально-политического единства советского народа, символом его всепобеждающей силы, мудрости, прозорливости, показана органическая связь вождя и народных масс, единение вождя и народа, пролагающих путь к коммунизму для всего человечества.

О приближении советского искусства к большим темам современности, о все более глубоком проникновении в жизнь народа говорят также появившиеся в послевоенный период фильмы «Молодая гвардия», «Суд чести», «Повесть о настоящем человеке», «Встреча на Эльбе», «Сказание о земле Сибирской» и др.

Заслуги передовых мастеров кино заключаются в том, что они сумели раскрыть в этих своих произведениях богатство души простых советских людей, показать национальную гордость советского человека, его беззаветную любовь к Родине, верность коммунистической партии.

Эти благородные качества советский зритель увидел в образах молодогвардейцев, академика Верейского, комиссара Воробьева, летчика Мересьева, Андрея Балашова, сталевара Алексея Иванова.

Образ сталевара Иванова, нашего современника, человека труда показан разносторонне. Крупные художники — М. Чиаурели и П. Павленко — сумели подчеркнуть в этом образе типические черты, воспитанные нашей большевистской партией в молодом поколении советских людей. Бесстрашие в борьбе за дело народа, ясность и определенность в действиях и мыслях, отсутствие паники, честность и правдивость, понимание исторического смысла борьбы своего народа и нерушимая любовь к нему — эти черты присущи миллионам советских людей.

Образ сталевара Иванова — это образ героя Сталинской эпохи, развернувшего благодаря советскому общественному строю свои орлиные крылья. В труде и в бою — везде советский человек одерживает победу. И это происходит потому, что он вооружен учением Ленина—Сталина, потому, что ему предназначено историей освободить все человечество от капиталистического рабства.

Примером подлинно партийного подхода к изображению действительности является фильм И. Пырьева по сценарию Н. Погодина «Кубанские казаки». Эта правдивая и глубоко патриотическая картина пронизана утверждением преимуществ колхозного строя, превосходства советской системы воспитания человека. Председатель колхоза Пересветова, председатель колхоза Гордей Горденч Ворон, Герой Социалистического Труда Даша Шелест, конюх Николай, завхоз Антон Петрович и другие герои фильма запоминаются зрителю именно как представители миллионных масс колхозного крестьянства, научившихся по-государственному относиться к своему труду, неутомимо заботиться о дальнейшем экономическом и культурном расцвете колхозной деревни.

Пафосу созидательного труда, ставшего для колхозников радостью, показу счастливой колхозной жизни, духовной красоты тружеников полей, воспитанных партией Ленина—Сталина, — вот чему посвящен фильм «Кубанские казаки». При этом характерно, что комедии И. А. Пырьева построены не на антагонистических конфликтах, а на конфликтах новых, отражающих особенности во взаимоотношениях людей социалистического общества.

Отражая особенности советского общества, Пырьев в своих картинах показывает, как социалистический труд непрерывно развивает индивидуальные способности колхозников, претворяющих в жизнь идеи Ленина—Сталина, обогащает их внутренний мир, ведет к расцвету личности. Достаточно вспомнить образ Галины Ермолаевны Пересветовой из картины «Кубанские казаки». С развитием сюжета фильма зритель все яснее видит благородные качества характера Галины Ермолаевны, проявляющиеся в ее отношении к труду, в понимании государственного значения своего труда, в горячей, сердечной любви к людям, создающим вместе с ней подлинное счастье.

В статье «Взгляд на русскую критику» В. Г. Белинский писал: «...в созданиях поэта люди, восхищающиеся ими, всегда находят что-то давно знакомое им, что-то с в о е собственное, что они сами чувствовали или только смутно и неопределенно предощущали или о чем мыслили, но чему не могли дать ясного образа, чему не могли найти слово и что, следовательно, поэт умел только выразить».

Эти знаменательные слова, говорящие об отражении в созданиях поэта реальной жизни, мы с полным основанием можем отнести к творчеству наших передовых мастеров.

Сознательное служение народу, связь с ним, ощущение зависимости своего творчества от запросов народа, забота о его прекрасном будущем позволяют нашим киномастерам создавать глубокие, партийные, социалистические по содержанию и яркие по национальной форме произведения. Такие произведения с исключительной силой действуют на чувства и умы миллионов, ускоряют движение масс к коммунизму.

Лучшие советские послевоенные фильмы говорят о новом подъеме советского киноискусства. И это происходит потому, что для мастеров советского кино ведущим в их творческой работе стало ленинско-сталинское учение о партийности искусства. Верно следуя этому учению, мастера кино создают произведения, отвечающие требованиям народа, приобщающие широкие массы людей к духовной красоте человека коммунистического общества.

«Социалистический реализм, — говорил А. М. Горький,— утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека, ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю, как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью».

Развиваясь на основе метода социалистического реализма, советское киноискусство свято служит этой великой цели и с каждым годом все больше и больше приобретает общественно преобразующее значение. Партийность советского киноискусства как основа социалистического реализма заключена в органическом слиянии интересов мастеров кино с интересами и устремлениями народа, идущего к коммунизму под руководством партии Ленина—Сталина.

Так, благодаря неустанным заботам большевистской партии и лично товарища Сталина в советской стране произошло то, в чем Ленин видел великое предназначение литературы и искусства.

3

Некоторые вульгаризаторы учения Ленина—Сталина о партийности литературы и искусства и, в частности, А. Белик, выступивший со статьей в № 2 журнала «Октябрь» за 1950 г., считают, будто бы партийным является лишь тот художник, который состоит в партии. Так могут утверждать только люди, понимающие ленинское учение формально, не отдающие себе отчета в том, что советская власть изменила условия, в которых теперь развивается искусство, что изменилась классовая структура нашего общества, сознание людей.

Да, Ленин выступал против беспартийности как платформы и принципа, потому что флагом беспартийности прикрывались буржуазные идеологи и группы, проводя на деле партийную, классовую, буржуазную точку зрения, то-есть на деле защищая интересы капиталистов, стараясь на деле обмануть пролетариат лозунгами о «свободе» творчества.

Величие Ленина в том и состоит, что он сумел тогда за лживыми фразами сторонников «чистого искусства», «литераторов-сверхчеловеков» увидеть лицемерие, полную зависимость художника в буржуазном обществе от «денежного мешка, от подкупа, от содержания». Поэтому Ленин и бросил свой вещий лозунг: «Долой литераторов беспартийных!», поэтому он и поставил перед партией задачу сделать социал-демократическую литературу партийной, добиться, чтобы все газеты, журналы, издательства «входили целиком на тех или иных началах в те или иные партийные организации».

«Но теперь у нас другие времена,— учит товарищ Сталин.— Беспартийных отделяет теперь от буржуазии барьер, называемый советским общественным строем. Этот же барьер объединяет беспартийных с коммунистами в один общий коллектив **советских людей.** Живя в общем коллективе, они вместе боролись за укрепление могущества нашей страны, вместе воевали и проливали кровь на фронтах во имя свободы и величия нашей Родины, вместе ковали и выковали победу над врагами нашей страны. Разница между ними лишь в том, что одни состоят в партии, а другие нет. Но это разница формальная. Важно то, что и те и другие творят одно общее дело».

Художники — партийные и беспартийные — в нашей стране творят одно и то же дело, и в этом смысле наша партия не делает различия между художниками членами партии и беспартийными. Она заботится о том, чтобы все художники осуществляли передовую роль в общественной жизни, помогали партии, государству воспитывать народ идейно, укреплять его морально-политическое единство, мобилизовывать на подвиги во имя социалистической Родины.

В докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград» тов. А. А. Жданов говорил:

«Советские писатели и все наши идеологические работники поставлены сейчас на передовую линию огня, ибо в условиях мирного развития не снимаются, а, наоборот вырастают задачи идеологического фронта».

Быть на передовой линии огня — почетнейшая задача для советского художника. Состоит художник в партии или не состоит — это не имеет значения, если и член партии и беспартийный одинаково чувствуют возросшие требования народа, предъявляемые к искусству, партийно понимают свою ответственность перед народом и высококачественными произведениями воспитывают народ, вооружают его идейно.

4

Партийность советского киноискусства требует, чтобы деятель кино, руководствуясь методом социалистического реализма, тщательно изучая нашу действительность, активно вторгался во все стороны жизни общества. Только при этом условии художник будет свободен от ошибок. Недостатки первых редакций фильмов «Молодая гвардия» и «Мичурин», как указывала партийная критика, объяснялись тем, что авторы еще не достаточно полно изучили изображаемую ими жизнь. Частные факты закрывали иногда от них правду жизни, несущественное казалось главным.

Поверхностный подход к изображению действительности обусловил появление таких ошибочных и посредственных фильмов, как, например, «Новый дом», «Колыбель поэта» или кинокомедии «Поезд идет на Восток».

Особенно характерен в этом отношении последний фильм, подвергшийся резкой критике в нашей печати. Этот фильм является свидетельством забвения режиссером и сценаристом ответственности перед народом, отступления их от принципа социалистического реализма и принципа партийности.

Казалось бы, что, заставив героев фильма пропутешествовать от Москвы до Владивостока, побывать на индустриальных гигантах, в колхозах, авторы должны были показать величайший пафос строительства, созидательный труд советских людей. Однако при поверхностном подходе к жизни случайные явления заслонили от авторов главные, существенные явления. На заводе они показали пирушку в кабинете директора, а в колхозе — хихикающих колхозных девушек, бегающих вокруг бывшего моряка.

Отступление от принципа партийного подхода к изображению жизни отдалило авторов этого фильма от реальной практики народа, от понимания великого исторического дела, творимого миллионными массами под руководством нашей большевистской партии.

Перед создателями фильма стояла задача — через личные взаимоотношения Соколовой и Лаврентьева показать моральный облик советской молодежи, ее жизненные интересы, богатство чувств, поэзию любви, дружбу, рожденную и непрерывно крепнущую в труде на благо Родины. Ничего этого в фильме нет. Образ Соколовой — это не образ передовой советской девушки, а образ выдуманной пошлой барышни, лгуньи, которую занимает главным образом один вопрос: бывает ли любовь, способная заполнить всю жизнь.

Фальшивость фильма «Поезд идет на Восток», отсутствие в нем глубокой большевистской идейности, увлечение комической веселостью как самоцелью были сразу разгаданы нашим зрителем, считающим киноискусство боевым оружием в борьбе за коммунизм.

Ленин и Сталин учат, что чем точнее общественная теория отражает потребности развития материальной жизни общества, тем больше ее организующая и преобразующая роль в развитии общества. Марксистско-ленинская философия представляет самое научное, самое передовое выражение потребностей нашей эпохи. В этом неодолимая сила марксистско-ленинской философии, ее организующая и преобразующая роль.

Марксизм-ленинизм как наука о строительстве коммунизма является теоретической основой всей деятельности Советского государства и коммунистической партии в области экономической и культурной.

Марксистская философия является теоретической базой, на которой зиждется метод социалистического реализма, сформулированный товарищем Сталиным. Как свидетельствует практика советского киноискусства, этот метод действительно обеспечивает художникам свободу творчества, простор личной инициативы, индивидуальных склонностей, мысли и фантазии, богатство формы и содержания. Основой метода социалистического реализма является большевистская партийность. Только руководствуясь политикой большевистской партии, наиболее полно выражающей интересы народа, мужественно критикуя свои недостатки и ошибки, художник будет верно служить своей Родине, нести в массы самые передовые идеи нашей эпохи, помогать народу строить коммунизм.

В. Ждан

О ДЕЙСТВИИ И СЮЖЕТЕ В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОМ ФИЛЬМЕ

1

Вне действия в произведении киноискусства нет развития темы, любое явление жизни может быть раскрыто, изобразительно познано, воспроизведено только в движении, в связях с другими явлениями. В этом смысле действие и в научно-популярном фильме не есть нечто внешнее по отношению к научному содержанию, а всегда должно соответствовать внутренним законам его развития, вытекать из них.

Действие в фильме есть форма выражения во вне закономерностей воспроизводимых явлений, их внутренней конфликтности. Иными словами, действие — это путь, которым авторы фильма наиболее успешно подводят зрителя к определенному научному выводу, к более глубокому и точному представлению о действительности.

В. И. Ленин в свое время говорил о двух типах писателей — популярном и вульгарном: «Популярный писатель подводит читателя к глубокой мысли, к глубокому учению, исходя из самых простых и общеизвестных данных... наталкивая думающего читателя на дальнейшие и дальнейшие вопросы... Вульгарный писатель предполагает читателя не думающего и думать не способного, он не наталкивает его на первые начала серьезной науки, а в уродливо-упрощенном, посоленном шуточками и прибауточками виде, преподносит ему «готовыми» все выводы известного учения...»

Это замечание В. И. Ленина имеет самое непосредственное отношение к определению роли и значения действия в научно-популярном фильме.

Часто, например, можно наблюдать, как научно-популярный фильм преподносит зрителю в «готовом» виде все выводы экранизируемой темы, вместо того чтобы подвести зрителя к этим выводам, раскрыть перед ним сам способ их достижения, заставить зрителя самого пройти по тому же пути анализа и синтезирования, по которому шли и авторы. Действие как определенная система событий подменяется в этих случаях примитивной иллюстративностью отдельных научных положений, что лишает содержание фильма углубленной последовательности развития.

В этом отношении «Лесная быль» А. Згуриди, «История одного кольца» Б. Долина, «Повесть о жизни растений» М. Каростина, «Они видят вновь» Н. Грачева могут служить примером того, как авторы этих фильмов логикой действия, системой фактов подводят зрителя к определенным научным выводам и постоянно наталкивают его на дальнейшие вопросы.

Легко заметить, как содержание в этих фильмах раскрывается и уточняется путем постепенного введения в действие все новых и новых данных о свойствах и характерах воспроизводимых явлений. Направляющие вопросы не привносятся авторами извне, чтобы затем дать на них ответ в виде той или иной иллюстрации (как это в некоторых фильмах и случается). Они обусловливаются всем ходом действия, которое не просто воспроизводит жизненный процесс, а, изображая его обобщенно, подчеркивает и усиливает характерные особенности, до известной степени гиперболизируя их. Это наглядно проступает и в активном, эмоционально-выразительном характере дикторского текста.

Чтобы подвести зрителя к выводу, а не преподнести этот вывод в готовом виде, научная тема, прежде всего, должна быть дана как действие. Поэтому для сценариста и режиссера научно-популярного фильма недостаточно изучить материал, сделать верные обобщения. Необходимо еще придать этому материалу форму конкретного жизненного процесса, перевести его в действенное содержание фильма. Для этого сценаристу и режиссеру научно-популярного фильма важно, прежде всего, выделить главное и решающее в явлении, найти его существенные связи, наметить переходы от общего к частному и обратно, то-есть создать своего рода законченное, изобразительно завершенное целое.

От верно и точно построенного действия во многом зависит точность и верность живого изобразительного решения научной темы.

Недостаточная обусловленность действия содержанием, искусственность его построения из элементов внешних, стремление привлечь внимание к содержанию лишь остротой и занимательностью действия, как таковыми, всегда приводили к решениям уродливо-упрощенным, псевдонаучным.

В этих случаях действие, вместо того чтобы служить наиболее выразительному и глубокому раскрытию темы, часто мешало этому раскрытию, отвлекало внимание зрителя от самого главного — идеи фильма.

Само собой разумеется, что научные факты и события при их воспроизведении в кино подвергаются известной обработке: одни черты в них выдвигаются на первый план, другие отодвигаются или вовсе опускаются в интересах большей выразительности главного, основного. Поэтому организовать, построить действие, наиболее полно отражающее связь и логику тех или иных явлений, событий, фактов, является, пожалуй, самым сложным в работе над сценарием научно-популярного фильма.

2

Авторов фильма «Повесть о жизни растений» долгое время смущала известная внешняя статичность растительного мира. Жизнь растений представлялась им малодейственной, малоконфликтной для создания напряженного и занимательного действия.

На первый взгляд, действительно, трудно было уловить ту выразительную силу движения, которая, скажем, присуща миру животных. Поэтому ограничиваться только материалом жизни самих растений в создании необходимого действия авторам казалось явно недостаточным. Для обострения действия, для создания известной «оправы» и фона они открыто обращаются к элементам внешним. В этом смысле чрезвычайно показательно сопоставление первого варианта сценария с законченным фильмом. В сравнении этом особенно наглядно проступает тот путь, которым авторы шли к все более точному и выразительному решению.

Первый вариант сценария открывался «портретом» народного артиста СССР В. И. Качалова, который обращался к зрителям со следующими словами:

«Большую часть своей жизни я отдал искусству... Меня всегда интересовал человек, его мысли, чаяния, его поступки...»

На последних словах камера начинает медленно отъезжать, и в кадре появляются лепестки комнатной альпийской фиалки. Качалов продолжает:

«...и ничто так не приблизило меня к пониманию человека, как общение с природой. Природа, вдохновлявшая гений Пушкина, природа, чьи глубочайшие тайны раскрыты мировыми учеными от Ломоносова до наших современников... С их помощью я искал связь между всем живым на земле и человеком».

Внимание зрителя вновь останавливается на цветах альпийской фиалки.

«Вот эти цветы... Они живут своей сложной жизнью... Как ничтожно мало мы знаем о ней».

...Книга в золотом переплете. На крышке тисненый портрет Тимирязева. Крышка переплета открывается:

«Когда-то я открыл эту книгу... мудрую сказку, которую должен знать каждый из нас...»

На белом листе бумаги читаем: «К. А. Тимирязев. Жизнь растения».

Качалов у книжной полки. В руках у него книга. Он продолжает:

«Мне она помогла понять законы, по которым существует и вековой дуб, и благоухающая роза, а также зависимость от них человека, хозяина земли».

...Камера приближается к Качалову, доходит до его крупного плана.

«...Это было больше полувека тому назад... На Нижегородской выставке...»

Качалов откидывает голову на спинку кресла, закрывает глаза:

«Я как сейчас вижу эту картину далекого прошлого... Раскрашенное лицо Петрушки, приглашающего на последнее представление...»

Слышим голос Качалова:

«...Среди шума и ярмарочного гама появился ученый».

Ярмарочное увеселение — балаган с толпой зевак и кривляющимся на помосте Петрушкой.

«...Ученый пришел к народу, чтобы отдать ему свои знания и вооружить наукой!..»

На общем плане стоит теплица Тимирязева. Большая толпа народа окружает ее со всех сторон. В центре внимания ученый.

Пробираясь мимо любопытных и слушающих, камера вплотную подходит к ученому...

В последнем варианте сценария, так же как и в фильме, мы не находим ни Качалова в качестве одного из действующих лиц, ни актерского образа Тимирязева. Выпал и эпизод Нижегородской ярмарки. Сосредоточив внимание на самом главном и только безусловно необходимом, авторы поступились эффектными деталями, заманчивыми иллюстрациями, внешними для темы фильма элементами действия.

Это был принципиальный отказ от всего того, что не обязательно, а следовательно, и не органично, не характерно, не типично для раскрытия темы. Появление Качалова в фильме не было вызвано существом темы, строгой необходимостью при ее изложении. Хотя рассказ его о том, что общение с природой приближает к пониманию человека, так же как и его воспоминания о Тимирязеве, не были чужеродными для содержания фильма, тем не менее они оставались легко отделимыми от существа задачи, а поэтому недостаточно органичными, носили явно инсценировочный характер.

То же следует сказать и об актерском образе Тимирязева.

Проникнув в законы развития растения, обнаружив конфликтность этого развития, авторы скоро увидели для себя другую, более заманчивую возможность — не обращаться за помощью к внешним, пусть зрительно и эффектным обстоятельствам, а строго ограничить себя материалом непосредственной жизни растений, построить действие из материала самой этой жизни.

Именно этот путь и позволил глубоко отразить жизненный процесс растений в его конкретных, естественных формах, увлечь нас не «шуточками и прибауточками», а непосредственным соприкосновением с тончайшими внутренними процессами жизни растений.

Этот путь наглядно подтверждал ту неоднократно высказываемую мысль, что чем глубже художник раскрывает существо темы, тем глубже она проникает в сознание зрителя.

3

В зависимости от идейно-творческой задачи (кинолекция, очерк, научная публицистика, научно-художественный фильм) действие в научно-популярном фильме, естественно, может приобретать различный характер. В кинолекции «Повесть о жизни растений» в ходе самого действия мы как бы совершаем необычную экскурсию в зародыш растения, спускаемся в подземный мир, следуем за прорастающим в землю корнем, «входим» внутрь зеленого листа, проникаем в самую сокровенную часть растения — внутрь цветка.

Форма кинолекции позволила, не нарушая единства действия, пользоваться необходимыми для лекции временными отступлениями, как, например, обращениями ко времени, когда растение еще не знало цветка и размножалось спорами.

В короткометражных видовых фильмах-очерках, где образ края, местности, ландшафта создается в пейзажной динамике, действие нередко принимает форму кинопутешествия. Зритель как бы совершает путешествие по тем или иным достопримечательным местам своей родины. В лучших фильмах этой серии мы можем наблюдать, как действие органично и последовательно развивается из самого содержания, не выходя за рамки непосредственно воспроизводимого материала. Само собой разумеется, что форма кинопутешествия не может быть постоянно однообразной; каждый раз, в зависимости от содержания, она приобретает свой конкретный характер, о чем, например, могут свидетельствовать такие фильмы серии «Путешествия по СССР», как «Край причудливых скал», «Остров Ионы», «Теплое озеро», «Енисей», «Эльбрус», «Долина солнца» и ряд других.

Впрочем, как правило, в видовых фильмах еще обращает на себя внимание недостаточная насыщенность действием. Далеко еще не в полную меру используется выразительная сила пейзажа для создания внутренне мотивированного действия, благодаря которому только и можно создать на экране полноценный географический образ.

Как и в приведенном нами примере с первоначальным решением сценария «Повесть о жизни растения», так и при создании видовых фильмов, на первых порах были неоднократные попытки построить действие в форме инсценированного путешествия какого-либо из популярных актеров, по преимуществу комического жанра. Попытки эти диктовались, прежде всего, стремлением поставить во главу угла «занимательность» как таковую.

В основе их лежало, вернее, скрывалось отношение к научному содержанию как к горькой пилюле, которую авторы пытались преподнести зрителю в виде красивой, «сладкой» облатки...

Несостоятельность этих попыток заключалась, прежде всего, в том, что само поведение актера, преобладающий интерес и внимание именно к нему (ради этого он и вводился в фильм) мешали глубокому и полному раскрытию образа края или местности, отвлекали зрителя от него. Действие приобретало самодовлеющий характер, превращало «видовой» материал только в фон для «театрализованного» путешествия. Добавим, кстати, что подобные решения характерны для многих американских и английских видовых фильмов, в основе своей развлекательных или рекламных.

4

Всегда обусловливаясь содержанием, развитие действия в научно-популярном фильме во многом будет зависеть и от характера его мотивированности в самом начале, то-есть от так называемой завязки. Завязка эта условно может быть названа «толчком», в результате которого возникают последующие события, определяется сам ход действий.

Чтобы вызвать действие, некоторые авторы научно-популярных фильмов прибегают к мотивировкам чисто внешним и случайным, упрощающим ход действия, а с ним и научную идею фильма. Проистекает это опять-таки от недоверия к выразительной силе научного содержания, от неумения увидеть подлинную конфликтность воспроизводимого процесса.

Наглядным примером этого может служить хотя бы сценарий «Путешествие в страну чудес» по мотивам научно-популярной повести В. Брагина «В стране дремучих трав».

Речь в сценарии шла о «стране» трав и насекомых, которая постоянно находится под ногами у человека, в силу чего человек не всегда достаточно внимателен к ее своеобразной и сложной жизни.

Действие сценария строилось на непосредственном столкновении человека с миром насекомых, человек оказывался в равных условиях с насекомыми, действовал внутри этого мира, как равный по своим размерам насекомому. Уменьшив человека до размеров насекомого, но сохраняя при этом неотъемлемое качество человека — разум, противопоставленный инстинкту насекомых, авторы попытались, используя выразительные возможности киноаппарата, раскрыть «страну дремучих трав» во всей ее живой непосредственности.

Сам прием уменьшения размеров человека был бы вполне допустим, так как он позволял достаточно правдиво и научно, хотя и в фантастической форме, войти в мир, доселе нам не известный. Но авторам не удалось сделать обстоятельства, при которых человек входил в этот мир трав и насекомых, убедительными и ясными. Эти обстоятельства — «таинственные пилюли» — приобрели самодовлеющее значение и, по существу, вытеснили научную задачу, стали сюжетным вольтом, в котором фантастическое путешествие стало занимательным само по себе.

Мы нисколько не исключаем для научно-популярного фильма понятия того, что в любом художественном произведении принято называть «вымыслом».

Горький говорил о вымысле как обязательном «творческом свойстве», без которого не может обходиться ни искусство, ни наука, с той лишь разницей, что «искусство живет вымыслами, наука — реализует вымыслы».

Вымысел является необходимым дополнением всякого наблюдения, изучения, обобщения как в искусстве, так и в науке. «Мало наблюдать, изучать, знать, необходимо еще и «выдумывать», создавать,— говорил М. Горький. — Творчество — это соединение множества мелочей в одно более или менее целое совершенной формы».

«Вымысел» как творческое предположение не произволен и не противостоит жизни. Вымыслить, по определению Горького, значит домыслить по логике гипотезы. И такой домысел является необходимым при создании художественного образа. Но и научно-популярный фильм, рассказывая о тех или иных научных фактах и событиях, изобразительно обобщая их, несмотря на неуклонное требование строгой научной достоверности и точности, не может обходиться без творческого предположения, без вымысла. Важно только чтобы творческий домысел и вымысел имел основание в реальной жизни.

Когда вымысел не соответствует реальной действительности, оторван от нее, он принимает ирреальные формы, исключающие возможность создания правдивого и убедительного действия. С такого рода вымыслом мы и встречаемся в тех частях сценария «Путешествие в страну чудес», когда авторы с целью вызвать действие, обратились к мотивировкам и обстоятельствам, полностью лишенным какой бы то ни было вероятности, научного основания в действительности. Но в том же сценарии можно найти примеры «домысла», в основе своей познавательного. Таковы все эпизоды путешествия героя фильма среди дремучих трав, его столкновения с насекомыми. Эти эпизоды, будучи вымыслом, но вымыслом не ирреальным, несмотря на всю условность и необычность, строились на точном знании биологии насекомого, его инстинктов, жизненных повадок. Насекомые действовали в предлагаемых сценарием обстоятельствах так, как они с наибольшей вероятностью действовали бы и в жизни. Такой авторский вымысел, основанный на научных наблюдениях и выводах, безусловно, соответствовал задачам научно-популярного фильма.

5

До сего времени мы сознательно говорили о «действии», а не о «сюжете», так как в научно-популярном фильме действительность воспроизводится более непосредственно и обнаженно, чем, скажем, в художественном фильме, где действительность раскрывается через характеры, судьбы, поступки и переживания героев. Недаром Горький видел в сюжете прежде всего историю роста и развития характера в его связях, симпатиях и антипатиях, то-есть называл сюжетом «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа».

Научно-популярный фильм не имеет дела с такого рода задачами и перед собой их не ставит. Образов-характеров он не создает. Задачи его иные. Однако отсутствие «характеров» в научно-популярном фильме не исключает понятия сюжетности как определенной системы событий, как формы организации действия. Здесь речь может и должна итти о новых мотивировках и событиях, вытекающих из «характера» явлений природы, из содержания науки о природе и человеке.

Следовательно, в определенном смысле о сюжетной форме организации действия мы вправе говорить и здесь. Тем более, что в основе любой научной темы лежит «столкновение», борьба человека с природой, проникновение в ее сокровенные тайны, познание и подчинение ее человеку, борьба с ложными идеями в науке и т. д. Научная тема — это прежде всего тема об изумительной и неограниченной силе человеческого разума, преодолевающего все препятствия и сопротивления на пути от незнания к знанию.

Белинский в свое время высказал мысль о жанре «романа мысли», где читатель имеет дело не столько с изображением характеров, сколько с художественно-логическим выражением самой мысли. Лев Толстой также писал: «Почему мы занимаемся все характерами наших героев? Почему бы не заняться нам их умом?»

В научно-популярном фильме сюжетная форма организации действия может быть чрезвычайно разнообразной в зависимости от конкретного содержания. Так, в фильме «Они видят вновь» воспроизводится ход мысли ученого, и образ ученого раскрывается через дела его.

В сценарии «Первые крылья» Н. Шпиковского, посвященном изобретателю самолета А. Можайскому, можно наблюдать, как в системе событий и доказательств вырастает и складывается образ ученого-изобретателя, раскрываются те пути, которыми он шел к изобретению. Сюжет в этом сценарии выступает как история роста и развития не «характера», а мысли ученого в ее связях, противоречиях, в симпатиях и антипатиях. История изобретения, взаимоотношения Можайского со средой обобщаются, вернее, раскрываются через документы; организация этих документов и составляет в данном случае сюжет сценария. Движущей силой сюжета становится логика автора-исследователя, оперирующего документальными фактами, связанными с Можайским, и восстанавливающего действительную картину хода его мысли. Сюжет приобретает форму «исследования», непосредственным участником которого становится зритель. Действие развивается, как «размышление», предполагая зрителя думающего, думать способного.

6

В нашей научно-популярной кинематографии уже довольно отчетливо определился жанр сюжетного биологического фильма. Сюжетной основой его стали внутренние законы воспроизводимых явлений.

Стремление к широким обобщениям, к образному воспроизведению целых явлений характеризует творчество А. Згуриди.

В фильме «В песках Средней Азии» мы становимся свидетелями того, как дикая пустыня, населенная хищными зверями, постепенно, по воле человека, превращается в цветущий сад. В сценарии «Лесная быль» тема инстинкта в мире животных дана как конкретная картина жизни бобровой семьи с ее реальными связями и взаимоотношениями с окружающей средой. Это определило собой четко выраженный сюжет сценария, в основе которого лежит замечание Маркса о несознанной «жизнедеятельности» животных, о том, что животные в своей строительной деятельности (строительном инстинкте) «создают» лишь под давлением непосредственной физической потребности.

Воспроизводимая в сценарии история жизни бобровой семьи не только обобщала в себе наиболее типичные факты и особенности жизни этого вида животных, но и послужила основанием для более широких обобщений о природе поведения и деятельности животных в целом.

Если в предыдущих работах Згуриди подсмотренные и выпытанные им у природы факты часто выступали как примеры-иллюстрации широко поставленной естественно-научной проблемы, то в «Лесной были» перед нами складывается обобщенно конкретная картина жизни отдельного вида животных, где события и судьбы этой жизни теснейшим образом между собой связаны в единой сюжетной линии. Причем связь эта извлечена режиссером из закономерностей самой природы. Судьба бобровой семьи, приключения бобров-детенышей показаны во внутренней взаимосвязи с жизнью бобровых поселений, со своеобразием всего их образа жизни. Мы наблюдаем и общую картину их жизни (строительство бобрами хижин и плотин, заготовка строительного леса, сплав его по каналам и т. д.), и частные судьбы и перипетии этой жизни, которые глубоко волнуют, вызывают сочувствие или негодование.

Биологические фильмы режиссера Б. Долина «Закон великой любви», «Звериной тропой», «История одного кольца» сюжетны в самой своей основе.

События, воспроизводимые в них, обобщены, то-есть выходят за рамки отдельных жизненных фактов, в то же время воспроизводятся в единичной форме конкретного факта.

В фильме «История одного кольца», посвященном теме перелета птиц, таким «собранным» фактом явилась история двух аистов, отставших осенью от своей стаи, подобранных и прирученных человеком. На материале этого факта фильм рассказывал о массовом кольцевании птиц, проводимом с целью изучения перелетных путей и сложной истории их жизни. Факты, накопленные массовым кольцеванием птиц, были сюжетно обобщены и воспроизведены в истории одного кольца.

В основе сюжета научно-популярного фильма, таким образом, лежит обобщение ряда жизненных фактов в факте единичном, воспроизводимом затем как конкретная система событий. Такое понимание сюжетности в научно-популярном фильме не имеет ничего общего с наивной «художественной инсценировкой», которая в большинстве случаев так и остается маловразумительным привеском, упрощающим содержание научной темы. Особенно отчетливо это сказывается в пропагандистских очерках, где та или иная тема часто решается в форме маленькой назидательной «драмы», действующие лица которой разговаривают между собой языком инструкций и наставлений.

Показательным примером подобного упрощенно-вульгарного понимания «сюжета» в научно-популярном фильме может служить сценарий «Атом», где менделеевская таблица элементов была представлена в виде многоэтажного дома, расположение квартир в котором должно было означать расположение элементов в таблице-доме; в роли элементов выступали сами люди, их характеры должны были представлять собой качества элементов.

Подобных примеров можно привести немало. Все они исходят из понимания сюжета в научно-популярном фильме не как определенной системы событий с ее внутренними закономерностями и связями, а как внешнего средства построения действия, накладываемого на содержание извне.

7

Фильмы, рассказывающие о явлениях и законах природы и общества, могут и должны быть сюжетными. В нашей действительности мы наблюдаем качественно новое отношение к природе, отношение людей, преобразующих ее стихийные силы, подчиняющих их силе своего разума и воле. Не случайно в статье «Равнодушие не должно иметь места» Горький писал, что «советская литература создает свою эстетику на основах эпического героизма трудовых процессов и основах классовой борьбы, а после победы в этой борьбе — основанием эстетики послужит борьба с природой».

В статье «О библиотеке поэта» («Правда», 28 ноября 1931 года) он же настойчиво говорит о необходимости пересмотра отношения поэзии к природе: «Поэты прошлых времен восхищались красотами и дарами природы как земледельцы и землевладельцы, как «дети природы», в сущности же — как рабы ее. В отношении поэзии к природе наиболее часто и определенно звучали — и звучат — покорность, лесть. Хвала природе — хвала деспоту и тоном своим почти всегда напоминает молитвы. Поэты почти единодушно замалчивают такие скверные выходки природы, как например: землетрясения, наводнения, ураганы, засухи и вообще различные взрывы и бури ее слепых сил, которые уничтожают тысячи людей, разрушают труды их рук. Пытаясь — не очень успешно — «глаголом жечь сердца людей» или — безуспешно — пробуждать в людях «чувства добрые», поэты никогда еще не звали человека на борьбу с природой, за власть над ней и, разрешая себе — не часто — гнев на двуногих деспотов, не гневались на слепого тирана».

«Я хочу сказать, что наше время включает в область поэзии совершенно новые темы, например: борьбу коллективно организованного разума против стихийных сил природы».

«Наука, ее открытия и завоевания, ее работники и герои — все это должно бы явиться достоянием поэзии. Эта — научная — область человеческой деятельности, может быть, более, чем всякая другая, достойна восхищения, изумления, пафоса».

Само собой разумеется, что борьба человека со стихийными силами природы, с ее «скверными выходками» глубоко конфликтна, как конфликтна в своей основе вся научная область человеческой деятельности, — путь человеческой мысли от незнания к знанию, ожесточенная борьба на этом пути с различного рода враждебными народу лжеучениями, тянущими науку в болото поповщины и идеализма.

Борьба эта и должна составить самую основу сюжета научно-популярного фильма, открывающего возможность не только давать в готовом виде конечные результаты человеческой мысли и опыта, но вводить зрителя в самый процесс исследования и практики; показать жизнь науки, ее судьбу, перипетии ее развития; рассказать какими путями развивалась созидающая мысль человека, претворенная в величайших научных достижениях, выдающихся открытиях и изобретениях.

Сюжет в научно-популярном фильме должен, прежде всего, выражать развитие познающей мысли человека, ее вдохновенные взлеты и перспективы, ее сложное «движение» к более глубокому и всестороннему познанию и преобразованию действительности.

Именно в этом смысле мы и можем говорить о сюжете применительно к научно-популярному фильму, призванному освещать ту область человеческой деятельности, которая, по словам Горького, более чем всякая другая достойна восхищения, изумления, пафоса.

В. Грачев

ВОПРОСЫ СЕМЕЙНОЙ МОРАЛИ В КИНОИСКУССТВЕ

1

Советское киноискусство раскрывает высокие моральные качества советского человека не только в его трудовой деятельности, в героических делах, в патриотическом служении Родине, но и в семейной жизни, в любви и дружбе.

«Мы живем в эпоху коренной ломки старого быта, в эпоху пробуждения в человеке его чувства собственного достоинства, в эпоху сознания им самого себя, как силы, действительно изменяющей мир» (А. М. Горький). Мы живем в эпоху, когда в нашей борьбе со старым каждодневно возникает и развивается то новое, что расширяет пути и ускоряет движение к намеченной цели — коммунизму. Мы живем в эпоху, когда на наших глазах рушатся старые нормы жизни, превращаются в ветошь многие понятия об отношениях людей, присущие буржуазному обществу.

Моральное содержание семейной жизни, любви и дружбы у советского человека является совершенно иным, чем у человека буржуазного общества. Наша семья — впервые в истории человечества — становится добровольным и естественным союзом любящих друг друга людей. Освобожденная от власти собственности, не скованная бытовыми и религиозными предрассудками старого эксплоататорского общества, любовь в социалистической действительности становится глубоким, свободным и естественным влечением людей, тесно связанных с жизнью всего общества.

Женщина на равных правах с мужчиной вступает в супружеский союз, не боясь своего экономического и морального порабощения, освященного законом и религией в буржуазном обществе. «Полная свобода при заключении браков может... стать общим достоянием только после того, как уничтожение капиталистического производства и созданных им отношений собственности устранит все побочные экономические соображения, оказывающие еще в настоящее время столь громадное влияние на выбор супруга. Тогда уже не останется больше другого мотива, кроме взаимной склонности» — писал еще около 70 лет назад Ф. Энгельс.

Любовь в наших социалистических условиях не кончается на заключении супружеского союза, как это имеет место в буржуазной семье. Наоборот, она расцветает, укрепляется, пронизывая и поэтизируя собой всю общественную деятельность и семейную жизнь любящих друг друга людей. Такая любовь не просто чувство безотчетного влечения — она сливается с общественной и творческой деятельностью, с патриотическим служением своей Родине. Именно поэтому нашему искусству впервые в истории человечества выпала завидная честь раскрыть и показать действительную поэзию любви, ее высокое общественное содержание и значение.

В классово антагонистическом обществе, основанном на частной собственности и эксплоатации человека человеком, деньги, закон, религия—вечные преграды настоящей любви. Женщина в этих условиях — раба. Ей не дано права распоряжаться собственной судьбой, свободно любить мужчину и по собственному выбору стать его женой, так как она неравноправна с мужчиной и лишена возможности занимать наравне с ним самостоятельное общественное положение. Это «общество воспитало женщину как пониженный тип человека», и такое отношение к ней «глубоко вошло в жизнь, окрасило отношение полов грязно, пошло, унизительно для обеих сторон, создало и создает бесконечное количество глупейших, но жестоких и позорных драм» (А. М. Горький). Неудивительно, что искренняя и чистая любовь в буржуазном обществе неизбежно приводит к трагедии, потому что заключаемые браки, являясь прямым выражением имущественных отношений, как правило, представляют собой торговую сделку, семейную форму социального неравенства и власти денег. Мировая художественная литература дала нам великое множество примеров того, как на протяжении нескольких столетий происходила эта «драматизация быта, основанная на чудовищной действительности» (А. М. Горький).

«Основанные на чувстве отношения между людьми, особенно между людьми разного пола, существовали с тех самых пор, как существует человечество. В течение последних восьми столетий половая любовь приобрела такое значение и завоевала такое место, что стала осью, вокруг которой вращается вся поэзия» — писал Ф. Энгельс.

Трудно себе представить, сколько за эти восемь столетий написано романов, поэм, пьес, стихов и песен, наконец поставлено кинокартин на тему о любви, вернее, о великой трагедии любви. Ромео и Джульетта, Дездемона, Вертер, Эмма Бовари, Герман и Лиза, Катерина, Лариса, Анна Каренина — все это образы людей, ставших жертвой любви, закованной в цепи имущественных, классовых и сословных отношений, загубленных страшной силой предрассудков и лживой морали старого общества.

Неслучайно поэты всех времен писали не столько о радости и торжестве любви, сколько о ее мучительстве и трагическом исходе. За любовью всюду следует призрак частной собственности, этой «страшной и подлой богини буржуазного мира» (А. М. Горький).

В русской классической литературе наиболее ярко это отражено великим драматургом А. Островским. Его пьесы вводят нас в самую глубину того темного царства, в котором «повержено в прах и нагло растоптано самодурами человеческое достоинство, свобода личности, вера в любовь и счастье» (Н. Добролюбов). Частная собственность налагает свои оковы на брак и всю последующую семейную жизнь людей, превращая их любовь из радости в пошлую или мучительную отраву.

Происхождение индивидуального брака, в отличие от групповых браков диких народов, как указывал Ф. Энгельс, «было первой формой семьи, в основе которой лежали не естественные, а экономические условия, именно победа частной собственности над первоначальной, естественно выросшей общей собственностью. Господство мужа в семье и рождение детей, которые могли быть только от него и должны были наследовать его имущество, — такова была исключительная цель индивидуального брака». В дальнейшем, резюмировал Энгельс, это привело к супружеской неверности, к враждебности полов, к тому положению, когда появились два «неизменных, ранее неизвестных характерных общественных типа: постоянный любовник жены и муж-рогоносец».

В семейных отношениях нашей социалистической действительности навсегда исчез конфликт, вызываемый социальным и имущественным неравенством людей, бесправием женщины, ролью денег и наследства. В соответствии с этим коварство, месть, измена—эти неразрешимые в буржуазном обществе проблемы — у нас исчезают, уступая место формированию новых личных взаимоотношений между любящими людьми.

Любовь знатного сталевара Алексея Иванова и молодой учительницы Наташи Румянцевой в фильме «Падение Берлина» П. Павленко и М. Чиаурели радостна, светла, прозрачна. В образах этих молодых людей воплощены типические черты дружбы и любви молодых советских людей, свободно распоряжающихся своей судьбой. Их радостный труд, стремление к будущему освещены, опоэтизированы взаимной любовью. Торжество их любви, нарушенное наглым вторжением врага в Советскую страну, не разрушается, а становится лишь более крепким и целенаправленным.

Алексей Иванов молод, силен, способен. В среде сталеваров он выделяется своим умением по-новому варить сталь, нужную Родине. Он — член коллектива, всеми уважаемый человек, верит в свои силы, в будущее своей страны, как верят и другие. В этой особой цельности натуры — секрет притягательности, покоряясь которой, Наташа отвечает Алексею взаимностью. Общественно полезный, героический, глубоко сознательный труд, приносящий Алексею славу, не кружит голову, не отрывает от коллектива, не делает человека эгоистом, честолюбцем, каким в таких случаях непременно стал бы человек буржуазного общества. Алексей Иванов остается таким же скромным и застенчивым перед Наташей, как бы боясь своей знатностью испортить прямоту и честность их отношений, нарушить возникшее доверие друг к другу.

Рассказанная в фильме краткая история любви Алексея и Наташи — есть то новое, типическое, что может быть только у нас, в социалистическом обществе.

Долгая разлука Алексея с Наташей не охладила их взаимной любви. Наоборот, любовь их стала более закаленной, уверенной: у них есть Родина, перед ними снова свободно избранный творческий, созидательный труд на благо всего народа. Зритель не сомневается, что Алексей Иванов с еще большим энтузиазмом будет варить для страны сталь, расти как передовой советский человек, а Наташа с еще большим рвением будет работать в школе.

Очень важные вопросы любви и семейной морали поставлены и в фильме А. Роома «Суд чести». К сожалению, они не получили должной разработки, хотя сценарий А. Штейна давал кинорежиссеру возможность, с одной стороны, для более широкого раскрытия черт новой, социалистической семейной морали на примере взаимоотношений профессора Добротворского и Татьяны Александровны, с другой — для разоблачения буржуазной семейной морали на примере взаимоотношений Лосева и Нины Ивановны. Есть в фильме «Суд чести» еще одна семья — Николай и Ольга. Любовь этих молодых людей, рожденных и воспитанных в условиях социалистической действительности, так же крепка и одухотворена, как и любовь Алексея и Наташи из фильма «Падение Берлина». Эта любовь как бы освещает ясным светом всю их творческую трудовую деятельность, вносит в эту деятельность отчетливо выраженную поэтичность. Зритель по ряду деталей видит, как их искренняя, чистая и облагораживающая любовь невольно заражает и окружающих, оказывая на них свое благотворное влияние.

— Любишь его? — спрашивает восторженно следящий за дочерью старик Верейский.

— Люблю, — с гордостью отвечает Ольга.

— Ну, правильно, — радостно резюмирует Верейский.

Их любовь органически включена в общественно-трудовую деятельность, в патриотическое служение Родине. В этом смысле обе молодые четы ведут свою родословную, если можно так сказать, от Петьки и Анки из фильма «Чапаев» бр. Васильевых. В вихре революционной борьбы, в условиях непрерывных смертельных схваток с врагом у Петьки и Анки зарождается высокая и благородная любовь, новым светом озаряющая смысл их борьбы за прекрасное будущее.

— Счастливые вы с Петькой, — любуясь ими, говорит Чапаев. — Молодые. Вся жизнь впереди... Вот поженитесь, работать вместе будете. Война кончится — великолепная будет жизнь!

2

Любовь, свободная от власти собственности и предрассудков старого буржуазного общества, создает здоровую почву и для преодоления возникающих в жизни конфликтов. Естественно, что эти конфликты в жизни взаимно любящих друг друга советских людей могут быть и действительно порой возникают, поскольку в нашем социалистическом обществе еще не до конца преодолены некоторые пережитки капитализма в сознании людей.

Наше общество, так недавно вышедшее из недр старого, капиталистического строя, в той или иной степени еще носит на себе родимые пятна старого общества. Марксистско-ленинская теория учит, что изменения, происходящие в сознании людей, неизбежно отстают от изменений, происходящих в экономическом основании общества. Общественное бытие в нашей стране является социалистическим, в то время как сознание отдельных людей еще отстает от их фактического положения. Это проявляется в форме отсталых взглядов на труд, на общественную собственность, в форме пережитков частнособственнической идеологии, национализма, буржуазной семейно-бытовой морали и т. п.

Большевистская партия развертывает всестороннюю критику и борьбу, направленную на преодоление этих пережитков капитализма в сознании людей, на воспитание советских людей в духе коммунистической морали. «Подлинно-человеческая мораль, возвышающаяся над классовыми противоречиями и над воспоминаниями о них, будет возможна лишь на такой стадии общественного развития, когда не только будет преодолена противоположность классов, но изгладится и след ее в практической жизни» (Ф. Энгельс).

Благодаря деятельности большевистской партии советские люди в своем подавляющем большинстве — это активные и сознательные строители социалистического общества. Это достигнуто в борьбе последовательной и нелегкой, и советское киноискусство, располагая широкими возможностями показа нового и изобличения пережитков старого, может делать значительно больше того, что оно делает.

Между тем фильмов о любви и семейной морали у нас по существу еще нет. Правда, в той или иной форме эта тема присутствует во многих фильмах, однако зачастую она разрабатывается однобоко, строится не на конфликтах, а на мелких и чисто служебных по отношению к сюжету недоразумениях, не дающих возможности проследить развитие характеров в действии.

Молодой ученый Колесов в фильме «Во имя жизни» А. Зархи и И. Хейфица, влюбившись в «необыкновенную» девушку, восторженно говорит своему другу:

— Она ради меня готова на любую жертву... Она мне поможет, она будет чудесно меня дополнять...

Друг предостерегает Колесова от слишком поспешного решения жениться на этой девушке, но Колесов и слышать ничего не хочет.

— Ты ее не знаешь, — категорически возражает он другу. — Ты ее совсем не знаешь!.. Как я буду теперь работать! Я сверну горы! Любовь окрыляет! Любовь — это птица!

Через некоторое время опасения друга подтверждаются — «необыкновенная» девушка Вера совсем не намерена «дополнять» Колесова-ученого. «Птица» оказывается бескрылой. Вскоре после свадьбы Вера закатывает Колесову истерику, жалуясь на одиночество.

— Когда я выходила за тебя замуж, подруги завидовали мне: ты выходишь за ученого, какая ты счастливая... А в чем мое счастье? В чем?

Не обладающий достаточной твердостью характера, Колесов уступает. Научные опыты один за другим не удаются, и он соглашается с Верой, что все его усилия, направленные к большому и важному научному открытию, — это не больше, чем «журавли в небе». А Вере, ничего не понимающей в научной деятельности мужа, да и не желающей понимать, только этого и хотелось. Пусть Колесов

занимается своей врачебной практикой. Это, по ее мнению, и должно создать идиллию безмятежной личной жизни, семейно-мещанского благополучия, о котором Вера мечтала при выходе замуж.

На первый взгляд кажется, что на любовно-семейных отношениях Колесова и Веры авторы фильма построили довольно значительный и вполне жизненный конфликт. Колесов ошибся в своей оценке «необыкновенной» невесты. Вера оказалась пустой и легкомысленной девушкой. Колесова как ученого спасает его друг Петров — неутомимый исследователь, твердый в своих намерениях добиться во что бы то ни стало научного открытия, над которым они с Колесовым так много уже работали.

Но кто она, эта Вера? Какими личными достоинствами она очаровала Колесова? Этого мы не знаем. Образ ее в фильме дан схематично, скороговоркой. Мы не видим ее в жизни, в действии. Мы только знаем, что до женитьбы Колесов встречался с нею два раза: один раз в театре, второй — на встрече Нового года. Из их разговоров мы дополнительно узнаем, что Вера все время занята какими-то техническими переводами, которые ей уже надоели, что она собирается уехать в Москву и что у нее есть мама. Кроме этих двух встреч, Вера в фильме до своего замужества вообще не присутствует. И непонятно — то ли Колесов допустил серьезную ошибку, с двух коротких встреч определивши Веру как «необыкновенную» девушку, то ли авторы фильма недодумали образ Веры, используя его в фильме просто как сюжетный довесок «для интереса». Вероятнее — второе. И это очень типично для решения личной темы в нашем кино.

Схематично наметив образ Веры, как и всю линию отношений ее к Колесову, авторы фильма не показали девушку в каких-либо значительных и реальных жизненных проявлениях. Тем самым они исказили, конечно, и образ Колесова. В самом деле, если еще допустимо, что Колесов мог так безотчетно влюбиться в Веру и поспешить на ней жениться, то с точки зрения жизненной правды никак не допустимо, что он, проведя в совместной научно-исследовательской работе с Петровым «полтыщи опытов», ни с того, ни с сего вдруг махнул рукой на всю свою предыдущую деятельность. Такое может быть только в посредственном фильме, но не в жизни: очень уж слаб, неубедителен мотив оставления Колесовым своей научной работы.

Посмотрим, как развиваются последующие взаимоотношения молодой четы. Вера замечает, что Колесов, будучи попрежнему «нежным и очень внимательным» к ней, тускнеет. «Что-то погасло в нем», — говорит она подруге. И тут же, плача, вдруг начинает осуждать себя за то, что уговорила однажды Колесова отказаться от научной деятельности и поссорила его с Петровым.

— Дура! Как хорошо было! Он приходил веселый, возбужденный и все рассказывал... а я не понимала. Я хотела какого-то своего, маленького, отгороженного счастья.

Откуда взялось такое прозрение у Веры? Ведь никто, включая Колесова, и не подумал внушать ей, что в личной жизни она поступила неправильно, что надо ей, наконец, понять громадное значение научной деятельности Колесова, ценить его талант и своей любовью окрылять его, помогать ему. Следует предположить, что Вера сама осознала несерьезность своего поведения. Какая, однако, умная, мыслящая девушка! Но, в таком случае, была ли она вначале такой недалекой, ничего не понимающей? Пожалуй, не была. Да и вообще, была ли Вера-то? — Не была! Была неуклюжая схема образа. В результате вопросы любви и семейной морали, поставленные авторами фильма на взаимоотношениях Колесова и Веры, остались нерешенными. И это не могло не отразиться на качестве фильма в целом.

Напомним другой пример, из фильма «Суд чести» А. Роома. Взаимная, выдержавшая за долгую совместную жизнь многие испытания любовь Добротворского и Татьяны Александровны, как помнит зритель, вдруг оказывается омраченной: Добротворский, видный, но плохо разбирающийся в вопросах политики советский ученый, под влиянием Лосева незаметно для себя стал на ложный и опасный путь. Не поняв антисоциалистической сущности поведения Лосева и взяв последнего под свою защиту, он поставил себя в глазах научной общественности, друзей и жены на одну доску с антипатриотом, которому не дорога честь советского ученого и совершенно чужды интересы государства. В семейной жизни Добротворских возникает конфликт, грозящий распадом их совместной жизни, крушением любви. «Подкупленный», обольщенный славой при содействии приспешника американских дельцов Лосева, — Добротворский при первой же размолвке с женой пытается уверить ее в правильности своего поведения. Однако его наивные доводы не только не находят созвучного отклика в сердце любящей его жены, но и подвергаются суровому осуждению.

— Не понимаю, не понимаю, глуп! — недоуменно и с раздражением говорит Добротворский. — У тебя, дорогая моя Таня, есть способность удивительная — муху превращать в слона.

Добротворский действительно не понимает, что его поведение, связанное с Лосевым, недостойно советского ученого и чревато весьма серьезными, пагубными последствиями. Это прекрасно понимает Татьяна Александровна — человек сильной души, ясного ума. Пересиливая тоску и боль, она находит в себе мужество сказать любимому человеку слова беспощадного осуждения:

— Темные стороны твоей души связывают тебя с Лосевым.

Именно потому, что Татьяна Александровна любит мужа, она и решается сказать ему самые «обидные» слова. Она готова защищать их взаимную любовь, так крепко вплетенную в жизнь и трудовую деятельность обоих. Она знает, что если нарушится взаимопонимание, распадется единство взглядов на жизнь, на общественную и научную деятельность, тогда оборвется и любовь. Осуждая мужа, она упрекает и себя в мягкосердечии:

— Я молчала. Все видела, а щадила... Самолюбие боялась уколоть. Правду по-настоящему не говорила. Теперь скажут другие.

Добротворский и сам не представляет своей жизни без любви к Татьяне Александровне. Он хочет, чтобы Татьяна Александровна всегда была с ним рядом.

— Я всегда рядом с тобой, Алеша! — отвечает она.

В этом высокая поэзия их постоянной взаимной любви, образец той семейной гармонии, которая только и может быть в условиях социалистической действительности. Любя друг друга, они тем горячее любят свою Родину, свою работу, свой институт. В любви же находят они поддержку в час испытаний.

В ночь перед судом чести Татьяна Александровна говорит мужу:

— У нас, Алеша, сегодня самая серьезная, самая трудная ночь в жизни.

— У меня, — коротко говорит Добротворский.

— У нас, милый.

Она нежно погладила ладонью его щеку.

— Всегда я буду с тобой, Алеша. Тебе тяжело — вот моя рука. Не так много, но на нее ты можешь опереться. Ведь я тебя знаю лучше. Может быть, одна я знаю, какой ты.

Растроганный Добротворский успокаивает Татьяну Александровну, все еще не понимая до конца серьезности положения.

— Ты, Таня, не унывай.

Но Татьяна Александровна знает лучше мужа положение вещей; у нее есть причины унывать. Она уже не сдерживается:

— Я в совершенном отчаянии... Ты ничего, ну ничего не понял... Пойми, тебя связывают с Лосевым темные стороны твоей души... Лучше отказаться от всего, Алеша, лучше сначала жизнь начать, чем потерять честь, совесть, достоинство... Подумай, еще целая ночь впереди!

И хотя Добротворский в ответ на эти обидные и справедливые слова жены взрывается криком: «Нет! Не стану

на колени! Я прав! А ты — ты мне враг! Враг в собственном доме!», однако крик этот выражает скорее горькое признание своей вины, нежели угрозу настоять на своем. Потому-то он так сразу и умолкает, не находя больше слов.

«Тебя связывают с Лосевым темные стороны твоей души!» Как метко и сильно сказано, совершенно в характере Татьяны Александровны. И пусть Добротворский не настаивает на своих ошибках — Татьяна Александровна отлично понимает, к чему поведет его упрямство. Уж лучше сначала жизнь начать, чем потерять честь советского гражданина, ученого. Впереди еще целая ночь — можно подумать.

Эта волнующая сцена по напряженности, по убедительности, по мастерству изображения одна из лучших в фильме. Решается судьба крупного ученого: родится ли заново Добротворский или он станет посторонним для группы честных советских людей — ученых, для любимой жены. Нет, Татьяна Александровна не допустит этого. Ее интерес сохранения Добротворского есть интерес не только личный, но и государственный. В этом отношении она стоит выше Добротворского, и недаром он начинает свое последнее слово на суде чести словами Татьяны Александровны: «Суд чести — это то, от чего человек рождается заново или становится посторонним...»

3

В сценарии и фильме любовь Добротворского и Татьяны Александровны выступает не только как их личное дело, а как сила и ощущение ответственности за государственное дело. В этой любви — глубоко волнующее каждого советского человека общественное содержание, высокая общеморальная сила. Такая любовь нерушима.

Иное дело типично буржуазная «любовь» Лосева и Нины Ивановны, их семейная жизнь. Из того немногого, что рассказано фильмом про совместную жизнь Лосева и Нины Ивановны, мы убеждаемся, что их брак лишен глубокого содержания, построен на буржуазных началах, ничем одухотворенным не связывает этих двух людей. У них нет настоящей любви, есть лишь сожительство. Легко сойдясь, они могут так же легко и разойтись. Живут они каждый своими интересами — интересами мелкими и узколичными, изолированными от общественной жизни.

«Я дура набитая» — так характеризует себя Нина Ивановна. В этой нелестной самохарактеристике слышится как бы понимание Ниной Ивановной сделанного ею ложного шага в жизни. Но шаг этот был сделан ею осознанно, в полном соответствии с характером ее мировоззрения. Нина Ивановна с самого начала своего замужества обрекла себя на безделье и рабское обслуживание бытовых потребностей мужа. В этом — ее трагедия, усугубляемая еще тем, что Лосев, пропитанный буржуазной моралью, находит все это нормальным и не подлежащим никакому изменению. Его вполне устраивает рабское положение жены. Он, Лосев, всецело поглощен собой, своими эгоистическими устремлениями, страстью честолюбия. Эта страсть — тупая и холодная — выключает его из коллектива, отчуждает от социалистического общества, закрывает возможность наслаждаться счастьем любви и общественно-полезной научной творческой деятельности. Лосеву нет дела до судьбы жены или товарищей по работе: он отгорожен от них своими «личными переживаниями». Он живет в маске советского человека — внешне довольного, счастливого и энергичного. Припертый к стене, уличенный в своих неблаговидных поступках на суде чести, он молчит, а когда ему предоставляют последнее слово, беспомощно озираясь по сторонам, с трудом произносит: «Сказать ничего не имею». Это значит — Лосев остается Лосевым, то-есть посторонним советскому обществу человеком.

«После разгрома и ликвидации остатков эксплоататорских классов в нашей стране международная буржуазия потеряла всякую опору внутри Советского Союза для своей борьбы против Советского государства. Однако она стремится использовать в своих целях пережитки капитализма в сознании советских людей, — остатки частно-собственнической психологии, пережитки буржуазной морали, преклонение отдельных людей перед буржуазной культурой Запада, проявление национализма и т. д.» (Г. Маленков).

Фильм «Суд чести» показывает нам, как не только в научно-общественной сфере, но и в сфере интимно-личной проявляются в действии эти пережитки буржуазной морали. Лосевы — это чуждые обществу отщепенцы, индивидуалисты, рабы собственнических интересов. Именно поэтому они не способны понимать, чувствовать глубокую, истинно человеческую любовь и дружбу, искренние душевные порывы людей. Для них не существует понятий: общественный долг, честь, дружба, любовь. Душевно бесплодные, они равнодушны к людям, даже к своим близким. Недаром Нина Ивановна жалуется Татьяне Александровне:

— Сергей Федорович мне никогда ничего не говорит. Из Америки вернулся, подарков мне навез — и молчит... Я на часы смотрела — за полтора часа слова не сказал. Выйдет из кабинета, покрутит радио — треск, хрип, и опять молчит. Треск ему интереснее, чем я...

Мы не видим в фильме развернутого показа любви, семейной жизни не только Лосева и Нины Ивановны, но и четы Добротворских или молодых Верейских. Из того немногого, что мы видим на экране, можно только догадываться о содержании этой стороны их жизни. И об этом нельзя не пожалеть. Ибо тем самым в фильме, с одной стороны, обеднены и сужены возможности сатирического осмеяния буржуазной семейной морали, лежащей в основе супружеской жизни Лосева и Нины Ивановны; с другой стороны, не развиты положительные примеры передовой советской семейной морали. И то и другое только усилило бы идейно-политическое содержание фильма. Сценарий А. Штейна, несомненно, содержал в себе весьма благодарный материал для раскрытия этой волнующей темы.

Недостаточно развиты в фильме и вопросы дружбы советских людей, мало уделено внимания их бытовым характеристикам: все показано как бы в чисто интеллектуальном мире, очищенном от реальной обыденности. Это дает себя знать в решении ряда частных сторон сюжета. В самом деле, будь не только Добротворский, но и академик Верейский, его дочь Ольга, профессор Петренко или другие сотрудники института в более тесном бытовом общении с Лосевым и Ниной Ивановной, они, несомненно, несмотря на замкнутость и отчужденность Лосева, по каким-то черточкам его поведения в семейной жизни могли бы установить, что эти люди не приемлют социалистическое бытие. Разве не бывает в жизни так, что человек, если он чужд советскому обществу и тщательно изо дня в день маскируется под советского человека, однажды допускает в каких-то жизненных проявлениях просчет в своей мимикрии и тем самым обнажает свою антисоциалистическую сущность? И Нина Ивановна, пустая и ленивая, без любви и жизненной цели женщина, глубоко опустившаяся в тину мещанского бытия, разве она не могла бы стать в фильме живым свидетельством антисоциалистического образа жизни Лосевых? «Какую-то там статью напечатал в американском журнале. Подумаешь»,— пренебрежительно говорит она Татьяне Александровне. Маленький, но характерный штришок, по которому можно только догадываться о большем.

Ведь Нину Ивановну воспитал, приучил так думать и поступать космополит Лосев. Конечно, она — еще не Лосев, сознательно и активно ставший на путь враждебного отношения к советскому обществу. Но ведь такие Нины Ивановны легко становятся при известных условиях пособниками врагов социализма.

Общее значение образа Нины Ивановны — в том, что в нем могли бы быть раскрыты те противоречия, в которые вступают пережитки прошлого в сознании людей с социалистическими условиями жизни.

Семейная жизнь и «дружеские» отношения Лосевых лишены мечты, романтики, радости. В их супружеских взаимоотношениях нет и грана от социалистической семьи. Разобщенные, не связанные никакими нитями духовного родства, в трудный момент жизни они, естественно, оказываются каждый сам по себе. Нине Ивановне, прежде всего, становится страшно за себя: ведь если нет Лосева, занимающего такое видное положение, значит нет и источника ее праздной и беззаботной жизни.

— Он — главное в моей жизни, — в отчаянии говорит она. — Что я без него?

Нина Ивановна даже не пытается уяснить себе, что же произошло с Лосевым? Ее занимает одно: надо бежать к знакомым, к «влиятельным» людям, чтобы спасти положение. Не честь, как пытается ей внушить Татьяна Александровна, а именно положение.

Для таких, как Нина Ивановна, нужны очень сильные толчки извне, чтобы образумить их, привести к осуждению своего пустого и бесцельного существования. Татьяна Александровна могла бы оказать оздоравливающее влияние на свою опустившуюся подругу, если бы... если бы автор и режиссер побольше уделили внимания вопросам дружбы и любви. Татьяна Александровна — цельный, честный и умный друг и товарищ. Она, в частности, хорошо понимает всю несуразность жизни подруги. Но она, вместе с тем, человек недостаточно волевой, чтобы вмешаться в чужую жизнь. Будь она смелее, решительнее, не случилось бы несчастья и с Добротворским.

4

Борьба с пережитками капитализма в сознании людей есть общее дело всего советского народа. Наша партия повседневно руководит этой борьбой, осуществляя ее средствами убеждения, воспитания, разумеется, не исключая и мер принуждения в тех случаях, когда эти пережитки приводят людей к нарушению социалистической законности. Убедительным примером последнего является дело Лосева в фильме «Суд чести».

Важнейшее значение в борьбе с пережитками в сознании людей имеет смелое развертывание критики и самокритики как формы борьбы за новое против старого, присущей социалистическому обществу. Критика и самокритика глубоко вошла в жизнь советского народа. Она является действенным средством выявления и исправления недостатков, средством вскрытия пережитков капитализма в сознании и поведении людей, средством воспитания людей в духе коммунизма.

«Борьба между старым и новым, — говорит товарищ Сталин, — между отмирающим и нарождающимся, — вот основа нашего развития. Не отмечая и не выявляя открыто и честно, как это подобает большевикам, недочеты и ошибки в нашей работе, мы закрываем себе дорогу вперед. Ну, а мы хотим двигаться вперед. И именно потому, что мы хотим двигаться вперед, мы должны поставить одной из своих важнейших задач честную и революционную самокритику. Без этого нет движения вперед. Без этого нет развития».

В борьбе партии и всего советского народа против буржуазных пережитков значительно большую роль может и должно сыграть наше киноискусство. Оно это может делать с тем большим успехом, чем пристальнее и полнее будет фиксировать свое внимание на вопросах советской морали, на более углубленном показе любви и дружбы советских людей.

Советская художественная литература дала уже немало произведений, в которых во имя показа побеждающего нового вскрываются и бичуются отрицательные явления в сфере семейных отношений, в разрезе темы дружбы и любви. К сожалению, этого еще нельзя сказать о нашем киноискусстве. Мастера кино в своем большинстве почему-то почти полностью обходят эти вопросы, избегают их, уклоняются от постановки и решения конфликтов, порождаемых борьбой нового, социалистического против старого, буржуазного в этой волнующей каждого зрителя сфере. И уже совсем обходят они вопросы материнства и воспитания детей. На протяжении многих лет стало почти «традицией» изображать в наших фильмах советскую семью... без детей! Это противоречит действительности: любовь, семья в социалистическом обществе обязательно предполагает счастливое материнство и воспитание детей — новых строителей коммунизма.

В нашем социалистическом обществе государство в целом, как и отдельно взятая семья, заинтересованы в укреплении семьи, в охране материнства и младенчества, в воспитании новых поколений. На это расходуются колоссальные средства.

Нам кажется неверным и непростительным стремление кинодраматургов и кинорежиссеров обходить в своем глубоко народном, массовом искусстве такую животрепещущую, общественно важную тему. Вспомним фильмы «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» М. Ромма. В период величайших революционных событий, ожесточенной борьбы с врагами революции, в момент зарождения Советского государства В. И. Ленин, еще будучи на нелегальном положении, уже мечтает о создании социалистической семьи, об охране материнства и младенчества. В убогой квартире рабочего Василия, при виде детской рубашечки, которую шьет жена Василия—Наташа для их будущего ребенка, лицо Владимира Ильича озаряется сияющей, мягкой улыбкой.

— Ах, какая прелесть, — говорит он. — Распашоночка! Ну, поздравляю, от души поздравляю, товарищи!

Любовно смеясь, он с умилением рассматривает эту детскую распашонку.

— Ждем сына,— неловко улыбаясь, объясняет Василий.

На высказанные же Наташей опасения, что «страшно очень и не время теперь... Голодно, трудно», Владимир Ильич ободряюще говорит:

— Скоро все будет иначе. Скоро, скоро!..

Гений человечества, занятый осуществлением пролетарской революции и созданием Советского государства, берет в руки детскую распашонку, потом малюсенький башмачок и сосредоточенно глядит куда-то вдаль, как бы видя перед собой прекрасное будущее Советской страны...

В не менее трудный для Советской страны период — период гражданской войны и иностранной интервенции, в фильме «Ленин в 1918 году» Владимир Ильич, попрежнему неимоверно занятый решением величайших государственных вопросов, не забывает спросить Василия:

— А как у вас дома? Ребятенок как поживает?

Казалось бы, что в наших фильмах показ формирования и расцвета здоровой социалистической семьи должен быть естественным и всесторонним, так как без этого, строго говоря, показ советского общества не полон. Этого, к сожалению, нет. Между тем такому массовому искусству, как кино, надо смелее вторгаться в эту область, показывать лучшие образцы семейной жизни и сатирически высмеивать, осуждать все и всяческие проявления мелкобуржуазных пережитков в быту, в вопросах любви и дружбы.

В наше время, когда советский народ под руководством большевистской партии успешно решает грандиозную задачу постепенного перехода от социализма к коммунизму, воспитание коммунистической сознательности и преодоление пережитков капитализма приобретают чрезвычайно важное значение. Преодоление этих пережитков является одним из необходимых условий перехода к коммунизму. И советское киноискусство в этом направлении может сделать значительно больше, чем оно это делает теперь.

Г. Григорьев

МАСТЕРСТВО НАУЧНОЙ КИНОПУБЛИЦИСТИКИ

В 1950 году исполняется десять лет существования киножурнала «Наука и техника», выпускаемого Московской студией научно-популярных фильмов.

Журнал представляет собой единственное в своем роде киноиздание. В течение десяти минут очередной выпуск журнала дает зрителю 3—4 рассказа на научные темы. На журнал возложена почетная обязанность: популяризировать научные и производственные работы, удостоенные Сталинских премий. Журнал рассказывает об интересных технических нововведениях, о новых машинах, облегчающих труд человека, и т. д.

Много места уделяется в журнале популяризации новых отраслей науки и техники. В предельно короткой форме журнал рассказывает, например, о передаче изображения на расстояние (телевидение), о вегетативной гибридизации, о скоростном резании металлов, о высотном строительстве, об антибиотиках, о люминесценции, о выведении новых сортов растений и новых пород скота, о лесонасаждениях, о новых методах разведки недр земли и добычи полезных ископаемых, о создании новых видов вещества.

Часто журнал обращается к темам из жизни природы. Естественно-научная пропаганда в журнале занимает большое и почетное место. Сюжеты из области астрономии, зоологии, ботаники оживляют и разнообразят содержание журнала, обогащая зрителя новыми познаниями.

Журнал говорит и о прошлом нашей науки, о замечательных открытиях русских ученых. И все это рассказывается в коротких киноочерках (сюжетах). Они настолько лаконичны, что показ каждого из них в журнале длится 3—4 минуты. При этом перед каждым очерком стоит задача — показать зрителю не внешнюю сторону затронутой темы, а помочь познать ее сущность, внутренний смысл.

Можно ли, не вульгаризируя и не искажая научного существа вопроса, говорить столь кратко и вместе с тем популярно о современных научных достижениях? Оказывается, можно.

Журнал, например, вводит зрителя в лабораторию одного из научных институтов и показывает любопытнейшее явление: на наших глазах из толстого металлического слитка вырываются частички, постепенно образовывается отверстие нужной формы. Это — электроэрозия.

Или вот еще пример. Мы видим на экране микроструктуру вещества, обладающего необычным свойством: при высыхании и затвердевании оно не сжимается, а, наоборот, расширяется. Это — расширяющийся цемент.

В третьем сюжете журнал как бы погружает зрителя под воду. В глубоко зарывшейся кессонной камере нет человека. Автоматическая установка сама выполняет тяжелую работу — размывает дно, откачивает размытый грунт на поверхность. Гидромонитор, работающий в камере и управляемый на расстоянии, освободил людей от тяжелого труда кессонщиков.

В лаборатории проф. А. Илюшина журнал показывает, какие пластические деформации происходят внутри вещества под давлением.

На одном из заводов журнал показывает процесс восстановления металлических деталей путем нанесения на них распыленных частиц расплавленного металла.

Умело используя научные методы киносъемки, журнал раскрывает перед зрителем феерическую картину процесса кристаллизации и знакомит с замечательной работой проф. П. Шубникова по выращиванию искусственных кристаллов.

В сюжете о фитонцидах зритель узнает об изумительных свойствах общеизвестных растений лука, чеснока, редиски и т. д. Микросъемка показывает воздействие летучих веществ-фитонцидов (выделяемых этими растениями) на микробы.

Замедленная и ускоренная съемка, киносъемка через специальные приборы (например, рентгеносъемка, микросъемка), мультипликация, приспособления к микросъемке в лабораторных условиях — все это широко используется журналом. Показывая удивительные, невиданные явления и процессы, журнал дает простые и логичные объяснения в дикторском тексте.

Сценарии для таких сюжетов пишутся всего лишь на 3—4 страницах, но над ним серьезно работают и автор, и консультанты-ученые, и редакторы. Сценарист должен охватить основную суть темы, изложить ее общедоступно и увлекательно, найти и указать кинематографически выразительные средства для показа скрытых сторон процесса, объяснить практическое значение вопроса.

Но каким бы совершенным ни являлся сценарий, на долю режиссера в журнале выпадает огромная работа. Например, в сюжете «Свободное парение тел» зритель видит удивительное явление: металлические, тяжелые тела свободно парят в воздухе. Режиссеру пришлось много потрудиться, чтобы приспособиться к съемке этих сложнейших опытов члена-корреспондента Академии наук А. Аркадьева.

Режиссеру В. Астафьеву удалось показать на экране феномен животного мира — живородящую рыбку, обитающую в морях. Как много настойчивости, терпения и профессионального мастерства понадобилось для этой съемки!

Большой интерес у зрителей вызвал сюжет «Секрет узелка». Режиссер П. Петрова четко и убедительно раскрыла устройство механического узловязателя для текстильных фабрик. Рядом с простым и удобным узловязателем советской конструкции показан чудовищно сложный американский. Зритель получает яркое, наглядное представление о превосходстве советской технической мысли.

А какое глубокое проникновение в технику телевидения понадобилось режиссеру К. Когтеву, чтобы создать сюжет о передаче изображения на расстояние!

Снятые режиссером С. Чулковым фильмы по металлообработке и по электросварке настолько научно правдивы, что многие научные институты пользуются ими в своей исследовательской деятельности.

Журнал получил в научном мире и среди зрителей всеобщее признание. Первый научный редактор журнала академик Е. Чудаков недавно

выступил в прессе с подробным разбором одного из очередных выпусков, где дал журналу высокую оценку. Академик И. Артоболевский в своей статье «Техническая пропаганда и кино» (сборник «Наука и кино», 1950 г.) также отмечает большое значение журнала и его достижения. При обсуждении выпусков журнала на общественных просмотрах в Московском Доме ученых и в Обществе по распространению политических и научных знаний нередко указывалось на достоинство этого киноиздания.

В создании журнала охотно участвуют многочисленные советские ученые, новаторы производства, лауреаты Сталинской премии.

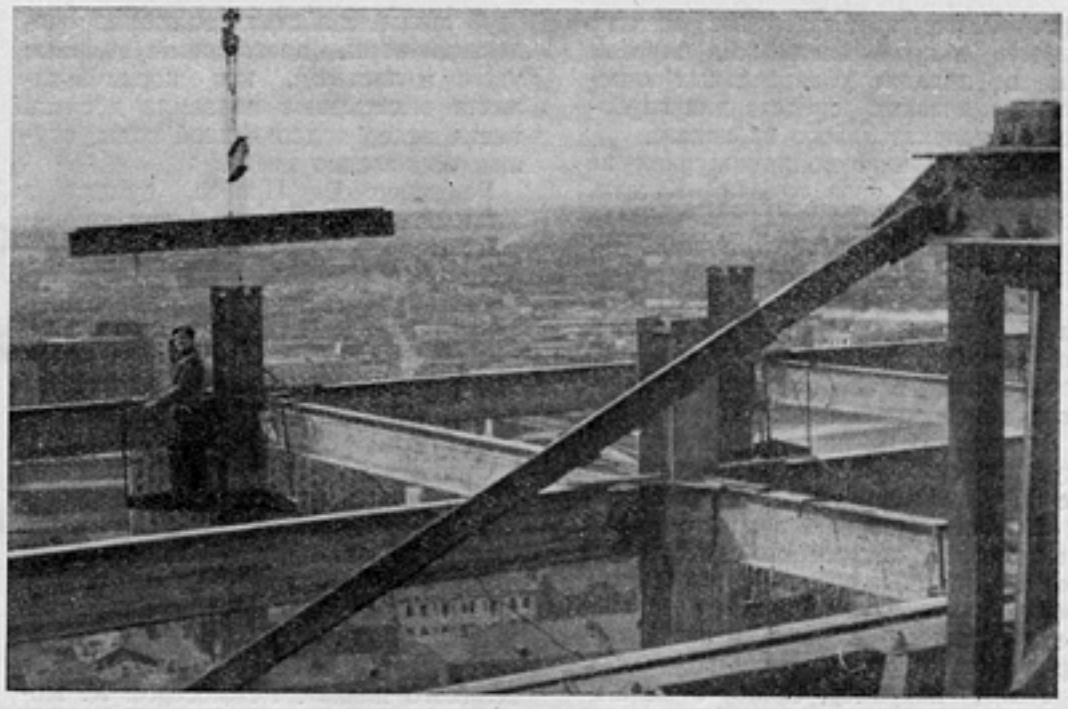
И все же нельзя считать, что к работе журнала «Наука и техника» привлечено достаточное внимание. В частности, мало помогают ему профессионалы-кинокритики: постоянного изучения научной киноперiодики — этой немаловажной отрасли кинематографии — никто не ведет. Между тем именно для журнала «Наука и техника», достигшего известной зрелости, имеет особенное значение критическое и самокритичное отношение к творческой работе. Самое опасное — это застой, почивание на лаврах, самоуспокоенность, догматизм.

Скажем прямо, такая опасность для части работников журнала действительно существует. Если проанализировать построение ряда сюжетов, нетрудно будет заметить, что многие из них строятся по стандартному приему: «Что было раньше—что стало теперь». В соответствии с этим вначале, как правило, говорится о несовершенстве старого производственного метода, потом рассказывается о новом открытии, изобретении, объясняются его преимущества и т. д.

Такое построение сюжета не может вызывать возражений, если оно применяется один, два, даже пять раз. Но когда год за годом множество сюжетов строится именно так, налицо недостаточная изобретательность авторов сценариев и режиссеров, идущих по пути наименьшего сопротивления.

Не менее часто встречается и другой стандартный прием. Так, говоря о том или ином открытии или усовершенствовании, авторы естественно связывают эту частность с общим развитием той или иной отрасли науки или всенародного хозяйства. Однако чаще всего об этом говорится самыми общими, штампованными фразами, ничего свежего, нового сюда, как правило, не вносится.

Излишняя «камерность» также вредит журналу. Давая сюжет, например, из области механизации сельского хозяйства, журнал зачастую не умеет красочно, правдиво и лаконично показать не только детали, но и общую картину сельскохозяйственных работ в колхозе.



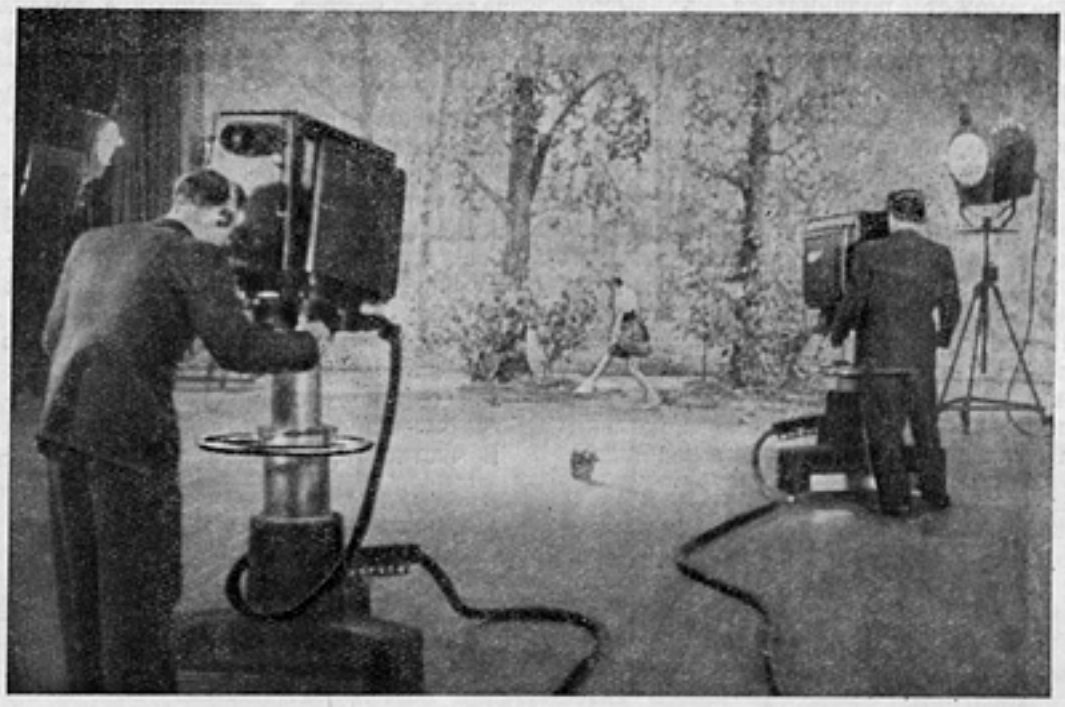
Журнал «Наука и техника» № 11, 1949 г. Сюжет «Кран-верхолаз» (Строительство высотного здания на Смоленской площади)

Как выиграли, например, сюжеты о новых методах в строительстве («Из опыта каменщика Шавлюгина», «Кран-верхолаз») оттого, что в них раскрытие научно-технического содержания дается на широких планах стройки, частное связывается с общим!

И наоборот, насколько проиграл интересный сюжет «Направленный взрыв» оттого, что в нем новое, замечательное открытие советской техники показано только на маленьком лабораторном опыте.

Здесь сказывается определенная боязнь авторов сюжета выйти на широкий простор собственно творческой, всегда оригинальной работы. Из-за этого, например, сюжеты о новаторах производства Валентине Хрисановой, Анне Кувшиновой и других решены так, что зритель не получает общего представления о производстве, о котором идет речь в це-

Журнал «Наука и техника» № 5, 1950 г. Сюжет «Показывает Москва» (В павильоне студии Московского телецентра)



лом. Освещая новаторские методы работы в промышленности, журнал еще не находит убедительных кинематографических средств для глубокого и увлекательного их показа.

Повторять кинохронику журнал не может: у нее свои задачи. Кстати, часто мастера кинохроники гораздо ярче и убедительнее показывают производственную работу, чем работники журнала «Наука и техника». Задача научно-популярного журнала — последовательно и убедительно раскрывать, в чем состоит новаторство передовиков производства.

Нужно раз и навсегда изгнать из журнала сухой, скучный, литературно не обработанный язык, невзрачность и бедность изображения, штампованные методы построения сюжета. Эти недостатки появляются в результате неглубокого изучения темы и поверхностного подхода к ее кинематографическому раскрытию.

Таков, например, сюжет о шагающем экскаваторе, в котором показана чудо-машина, недавно сконструированная на одном из советских заводов тяжелого машиностроения. Могучая сила новой машины, ее маневренность, особенное устройство, позволяющее «шагать», неслыханный размер ее ковша, захватывающего сразу десятки кубометров земли, — все это позволяло создать яркий, красочный сюжет о новом достижении советской техники. Но фильм снят операторски серо, без режиссерской выдумки и подсказки. Отдельные кадры не связаны между собой. Режиссеру С. Чулкову, выпускавшему журнал, пришлось много потрудиться, чтобы путем искусного монтажа и «подгонки» дикторского текста как-то улучшить плохой материал. Но и после этого сюжет вышел посредственным.

Самая, казалось бы, узкая тема в руках популяризатора, кровно заинтересованного в передаче народу знаний, может подниматься до высот большого обобщения. Примером тому может служить сюжет «Эвкалипт», рассказывающий о дереве, которое по-грузински называется «Саквирвели-хэ», то есть «удивительное дерево».

Оператор С. Лебедев в трех-четырех лаконичных, но живописных кадрах показывает в начале сюжета эвкалипт, его могучий ствол и роскошную крону. Затем на протяжении 15—20 кадров показывает, как постепенно растет эвкалипт, какое огромное значение имеет это дерево для полезащитных лесных полос, сколько других ценных качеств у эвкалипта (дубильные свойства ежегодно опадающей коры, драгоценные эфирные масла в листьях), как корни эвкалипта высасывают из земли десятки тысяч ведер подпочвенной воды, осушая болотистые места.

Режиссер В. Попова сумела в этом сюжете показать, как осуществляется указание товарища Сталина, и «удивительное дерево» переселяется из Грузии в другие районы нашей страны; как восемь миллионов эвкалиптов помогут осуществить сталинский план преобразования природы степных и лесостепных районов нашей Родины.

Овладев искусством популяризации отдельных научных тем, работники журнала стремятся к обобщениям. Опыт режиссера и оператора в сюжете «Эвкалипт» — это пример умелого новаторского решения сложной задачи.

По-иному решен сюжет «Звено великого плана». Режиссером К. Когтевым была сделана попытка обобщенно рассказать о великом плане ГОЭЛРО. Составными частями этого сюжета оказались: мультипликационная карта, мультипликационные кадры плакатного типа, напоминающие о времени, когда возник план ГОЭЛРО, несколько кинопортретов ученых электротехников, индустриальные пейзажи, а также кадры, снятые в 1—2 лабораториях. Все это объединялось дикторским текстом о плане ГОЭЛРО, о дальнейших работах советских ученых в области электрификации.

Казалось бы, есть все элементы для создания интересной и содержательной картины. На деле же сюжет, при всей его внешней, плакатной красочности, не сообщает зрителю никаких знаний. Между значительностью темы и содержанием сюжета получился разрыв. Зритель, заинтересовавшись темой, не получил ничего, кроме набора разнообразных кадров, внешне связанных с темой. Глубина содержания плана ГОЭЛРО, его великое государственное значение и научная обоснованность, его дальнейшее развитие — все это осталось вне сюжета.

Очерк в журнале (сюжет) интересен и поучителен лишь тогда, когда в нем есть действительное и конкретное научное содержание, а не формальный набор внешне эффектных кадров.

Есть темы, которых в журнале до сих пор не удавалось раскрыть, так как они не «поддавались» кинематографически выразительному решению. В частности, к таким темам относились математические темы, некоторые темы по физике, химии. Иногда в таких случаях журнал пытался обойти основное содержание, подменяя его чисто формальными изощрениями. Некоторые «теоретики» подобный подход к сюжетам на «неподдающиеся» экранному решению темы иногда пытались назвать новаторством. Однако подлинное новаторство проявляется только тогда, когда автор, режиссер, оператор подходят к научной (технической, производственной) теме как подлинные исследователи, глубоко и добросовестно изучают ее материал, пытливо выясняют, какие средства научного кино надо привлечь для наилучшего раскрытия данной темы?

Именно по такому пути шел лауреат Сталинской премии режиссер Г. Кабалов. Им создан сюжет «В лаборатории профессора Изгарышева», в котором рассказано о новейшем способе получения металлических порошков для порошковой металлургии. Всего 26 кадров понадобилось режиссеру, чтобы дать зрителю общее представление о том, что такое порошковая металлургия, каковы недостатки старого способа изготовления металлических порошков, на какой научной основе зиждется открытие члена-корреспондента Академии наук СССР проф. Н. Изгарышева, доцента Н. Кудрявцева. Наконец, объяснено самое открытие и фактическое применение. В сюжет включены микропланы и макропланы, использована мультипликация. Недостатком является лишь отсутствие в сюжете общего плана производственного цеха, в результате чего несколько сужается представление зрителя о предприятиях советской порошковой металлургии, их мощи.

Редакция журнала упорно борется против штампа, против творческой консервативности. Но она еще очень робко связывается с широкими кругами писателей и журналистов. Между тем мастера научно-художественного слова, несомненно, принесли бы в журнал именно то, чего ему больше всего нехватает, в частности литературно зрелый, интересный дикторский текст. Пока что недооценка роли текста явно препятствует дальнейшему совершенствованию этого интересного и содержательного киноиздания.

Нет сомнений, что, пользуясь испытанным оружием критики и самокритики, коллектив журнала «Наука и техника» должен и может еще выше поднять качество каждого сюжета, каждого выпуска.

В. Томберг

КИНЕМАТОГРАФИЯ СОВЕТСКОЙ ЭСТОНИИ

К 10-летию Эстонской ССР

В старой, буржуазной Эстонии не было и не могло быть собственной национальной кинематографии как искусства. Несколько немых игровых фильмов, которые в свое время наспех состряпали в погоне за наживой эстонские кинодельцы, были эпигонскими и плохими во всех отношениях: они рабски копировали содержание стандартной американской кинопродукции. Так, в короткометражном немом фильме «Золотой паук» был показан счастливец, случайно разбогатевший в Америке. Вернувшись в Эстонию, он решает блеснуть нажитым капиталом и кутит в кафе. Вот и все содержание этого фильма.

Сюжет другого эстонского немого кинофильма «Доллары» сводится к тому, что случайно полученное наследство от умершего американского дядюшки спасло молодых влюбленных от нищеты и дало им возможность вступить в законный брак. В таком духе «развивалось» киноискусство в буржуазной Эстонии.

Нет нужды говорить, насколько далеки были эти фильмы от реальной жизни и от интересов эстонского народа. То же можно сказать и о некоторых «проблемных» фильмах. Например, в приключенческом фильме о «благородном» разбойнике Юрии Румме своеобразно затронута тема неравенства буржуазного общества. В нем показаны богатая жизнь помещика и нищета семьи Румма. Юрий Румм сначала промышляет мелким воровством, затем присоединяется к банде, которая занимается разбоем и пытается помогать бедным. В конце фильма Румма все-таки ловят и судят. Идея фильма, таким образом, сводится к тому, что неравенство буржуазного общества якобы нерушимо и каждый, кто попытается протестовать против этой социальной несправедливости, будет жестоко наказан.

Кинофильмы, снятые в буржуазной Эстонии, были убоги и в идейно-художественном и в техническом отношении. Недаром они даже не окупали расходов, связанных с их производством. В результате даже буржуазия вынуждена была признать безнадежность перспектив эстонской кинематографии. В одной из передовых статей эстонская буржуазная газета «Пяевалехт» в 1938 году писала: «Мы не имеем своей собственной кинематографической промышленности и вынуждены попрежнему довольствоваться теми фильмами, которые получаем из-за границы... Как это ни прискорбно, приходится констатировать, что на ближайшие годы у нас нет никаких перспектив на создание своей собственной кинематографической промышленности».

В буржуазной Эстонии существовала небольшая студия «Эстикультурфильм», выпускавшая хроникальные киножурналы и короткометражные киноочерки. Владельцы этой студии стремились угоднически копировать политику крупных немецких и англо-американских киномонополистов. От работников кинохроники владельцы «Эстикультурфильма» требовали прославления буржуазных порядков, воспевания «дружбы» с иностранными поработителями Эстонии. В киножурналах «Эстикультурфильма» можно было видеть торжественные встречи представителей крупной иностранной буржуазии, «великосветские» балы и т. д.

Подобной продукцией киновладельцы пытались отвлечь внимание трудового народа от душной атмосферы, царившей в Эстонии, пытались скрыть истинный смысл фашистской пятсовской политики.

Марионеточная правительственная клика Пятса стремилась создать впечатление независимости Эстонии. Эту политику и воспроизводили на экране. В киноочерке «Военные маневры», например, возможно пышнее показывалась эстонская «армия», которая в то время имела всего два устаревших танка, могущих напугать разве только грохотом и скрежетом поржавевшей брони. При демонстрации киножурналов на экране мелькали полицейские парады, военные учения эстонских буржуазно-фашистских формирований, самодовольные лица крупных землевладельцев и скотоводов, их поместья и угодья. Само собой разумеется, что разорявшиеся и продававшиеся с молотка мелкие крестьянские хозяйства всегда оставались за рамкой кинокадров. Если снимались предприятия фабрикантов, то весь экран занимали сытые физиономии хозяев, а рабочие этих предприятий показывались безликой массой, только как необходимый придаток машин. Например, в киноочерке «Добыча сланца» добыча и переработка эстонских горючих сланцев показана с чисто технической стороны и в самом общем виде. О тяжелой судьбе рабочих можно только догадываться по их изможденным лицам, по допотопным методам изнурительного ручного труда, а также по жалким барачным постройкам, внутрь которых киноработники не осмелились заглянуть.

Огромный интерес трудящихся буржуазной Эстонии к Советскому Союзу ярко проявлялся в неизменном успехе, которым сопровождалась демонстрация советских кинофильмов. Правда, буржуазная цензура смертельно боялась картин, рассказывающих о жизни Советского Союза. Поэтому советские фильмы появлялись крайне редко. Миновать рогатки цензуры удалось лишь нескольким киноинсценировкам классиков русской литературы («Гроза», «Иудушка Головлев», «Дубровский»), отдельным историческим фильмам («Александр Невский», «Степан Разин»), комедиям («Веселые ребята», «Цирк»). Но и в этих фильмах нередко вырезались целые куски, казавшиеся профашистской цензуре опасными.

С наибольшим успехом прошел в те годы единственный пропущенный цензурой фильм из революционной тематики — «Чапаев».

Немногочисленные советские фильмы, проникавшие на экран, вызывали политические демонстрации, в которых трудящиеся Эстонии проявляли чувство огромной симпатии и любви к Советскому Союзу. Очевидцы рассказывают о столкновениях, нередко происходивших в кинотеатрах. Рабочие эстонских предприятий изгоняли из кинотеатров фашистских молодчиков, пытавшихся лживыми замечаниями компрометировать советские фильмы.

* * *

В середине 1940 года эстонский трудовой народ, опираясь на поддержку великого Советского Союза, сбросил ненавистную клику Пятса и установил советскую власть. В первые же дни революционного подъема была организована Таллинская киностудия. Кинооператоры зафиксировали на пленке страстные выступления вышедших из подполья и освобожденных из тюрем эстонских большевиков, передовых рабочих, засняли на пленку митинги и демонстрации, показали радость и ликование народа, формирование добровольной армии народного ополчения.

За первый год советской власти в Эстонии было выпущено на экраны тридцать киножурналов «Советская Эстония», несколько специальных выпусков и полнометражный документальный фильм «Эстонская земля». Эти фильмы впервые воспроизвели на экране рабочих и трудовое крестьянство Эстонии не безликой массой, а движущей силой нового общества в Эстонии, подлинными хозяевами, активно перестраивающими страну на социалистический лад.

Документальные фильмы воспроизвели первые успехи социалистического строительства молодой Эстонской советской республики. Эти исторические кинодокументы хранятся сейчас в Таллинской республиканской кинолетописи.

Сохранены и кинокадры, показывающие лучших сынов и дочерей эстонского народа в героических сражениях Великой Отечественной войны. Как замечательные образцы проявленного мужества, героизма и преданности социалистической родине хранятся документальные кинокадры Героев Советского Союза Эйделя Пуссена и Арнольда Мери, подвиги которых всегда будут служить достойным примером для советской молодежи.

В кинолетописи хранятся также кадры, показывающие лагерь смерти в Клога, захваченный советскими войсками в момент совершения гитлеровцами чудовищных злодеяний над советскими людьми. Мороз пробегает по коже, когда смотришь на приготовленные костры из человеческих тел. Кажется, что люди, придавленные бревнами, еще и сейчас кричат, взывают о помощи. Эти документальные кинокадры, обличающие кровавый разгул гитлеризма, служат грозным напоминанием для всех народов, призывают сплотить все силы для борьбы с поджигателями новой империалистической войны.

Война нанесла огромный ущерб эстонской кинематографии. Среди полностью разрушенных предприятий были Таллинская киностудия и больше половины эстонских кинотеатров.

Для восстановления и развития кинематографии Эстонской ССР в июле 1946 года было организовано республиканское Министерство кинематографии. Союзные киноорганизации вскоре после освобождения Таллина прислали опытных киноспециалистов и все необходимое кинооборудование. В результате за годы послевоенной — первой в Эстонии — сталинской пятилетки в развитии эстонской кинематографии сделано несоизмеримо больше, чем в два десятилетия существования буржуазной Эстонии.

Почти все кинотеатры, доставшиеся в наследство от буржуазной Эстонии, были в жалком состоянии. Буржуазные дельцы в погоне за легкой наживой приспосабливали под кинотеатры старые складские помещения, а таллинский кинотеатр «Форум» был, например, переоборудован из конюшни, хозяин которой разорился в связи с появлением в городе автомобилей. Проекционные помещения в кинотеатрах были крайне малы, совершенно не отвечали противопожарным требованиям, имели по одному проекционному аппарату устаревшей конструкции. Большинство кинотеатров было лишено фойе. Ни о каком культурном обслуживании зрителей тогда не заботились. В уездных центрах кинотеатры представляли еще более жалкое зрелище. Передвижной сельской киносети вообще не было, если не считать единственной кинопередвижки, не выезжавшей дальше крупных поселков. Поэтому в деревнях не было и приспособленных помещений для использования кинопередвижек. Все это жалкое буржуазное наследство нужно было коренным образом перестроить и создать новую, социалистическую эстонскую кинематографию.

Сейчас в Советской Эстонии вместо уцелевших после войны 18 кинотеатров действуют 57 восстановленных, реконструированных и построенных заново кинотеатров. Кроме того, создано 29 новых профсоюзных и ведомственных кинотеатров. Работает более ста кинопередвижек.

Построено и оборудовано новой, современной техникой четырехэтажное здание Таллинской документальной киностудии. Строится студия художественных фильмов. В Таллине создана киноремонтная мастерская с филиалами в Тарту, Пярну, Вильянди, Раквере и Хаапсалу. Организована и оснащена необходимыми наглядными пособиями школа киномехаников, в которой уже подготовлено 230 киномехаников. Создан отряд кинотехников, лаборантов, монтажниц. Выросли эстонские национальные кадры творческих киноработников.

Кино стало популярным в самых отдаленных районах республики, где до советской власти не видели ни одного фильма.

***

Вскоре после окончания войны работники ленинградской студии Ленфильм помогли эстонским киноработникам наладить дубляж лучших советских художественных фильмов на эстонский язык. В дальнейшем кинорежиссеры А. Юхкум, С. Пиллау и звукооператоры Г. Вахтель и Х. Лянеметс освоили дубляж на местной базе. Эстонский народ получил возможность слушать на родном языке такие выдающиеся фильмы, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Клятва», «Великий перелом», «Третий удар», «Повесть о настоящем человеке», «Сельская учительница», «Русский вопрос», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина» и многие другие. Всего дублировано более 30 лучших советских фильмов.

При большой помощи работников ленинградской студии Ленфильм создан первый эстонский звуковой художественный фильм «Жизнь в цитадели» по одноименной повести эстонского писателя лауреата Сталинской премии Аугуста Якобсона.

Фильм «Жизнь в цитадели», дублированный на русский и другие языки, заслужил горячее признание советского народа. За создание этого выдающегося кинопроизведения режиссеру-постановщику Г. Раппапорту и эстонским актерам Хуго Лауру, Ленбиту Райяла и Лии Лаатс присвоены звания лауреатов Сталинской премии.

Начались киносъемки второго эстонского художественного фильма «Свет в Коорди» по одноименной повести лауреата Сталинской премии Ганса Леберехта. Постановку фильма осуществляет на базе киностудии Ленфильм заслуженный деятель искусств Эстонской ССР Герберт Раппапорт. Новый эстонский фильм «Свет в Коорди» отразит огромные изменения в жизни и сознании эстонских крестьян, вступивших на колхозный социалистический путь.

Особо значительных успехов достигла хроникально-документальная кинематография Эстонской ССР.

Созданный при помощи Центральной студии хроникально-документальных фильмов полнометражный документальный фильм «Советская Эстония» удостоен Сталинской премии первой степени.

В творческом содружестве с ленинградской студией выпущен первый эстонский цветной полнометражный документальный фильм «Праздник песни». Наряду с этим эстонскими киноработниками создано около 30 специальных выпусков и короткометражных фильмов, из которых три — «Эстонский колхоз в Грузии», «Создавая новую жизнь» и «Эстонские сланцы» — удостоены премии Совета Министров Эстонской ССР. Выпущено около 150 киножурналов «Советская Эстония». За успешное развитие эстонского киноискусства и в связи с 30-летием советской кинематографии Таллинская киностудия награждена Почетной грамотой Президиума Верховного Совета Эстонской ССР.

В документальных фильмах правдиво и публицистически остро отражены исторические и национальные особенности социалистического развития Эстонии. Следуя замечательным традициям советского искусства, эстонские кинодокументалисты выбирают и показывают наиболее важные, значительные события и явления в жизни своей республики. Киноработники воодушевлены высокими целями служения интересам советского народа, советской Родины, интересам строительства коммунизма. Неудивитель-

но, что документальные фильмы о расцвете Советской Эстонии с большим интересом смотрят во всех советских республиках, так же как фильмы других советских республик с большим интересом смотрит эстонский народ.

Кинофильм «Советская Эстония» воспроизводит прекрасный образ молодой расцветающей социалистической Эстонии в первый год послевоенной сталинской пятилетки. Фильм начинается поэтическим показом широких просторов Балтийского моря: сурова здесь природа, неплодородна почва — край камней, болот и лесов.. Но вот на помощь трудовому эстонскому народу пришла советская власть. Мы видим, как эстонские крестьяне при помощи мощных советских тракторов выкорчевывают вековые пни, выворачивают огромные камни Сааремаа, расчищают землю для новой жизни.

На экране возникают развалины замков немецких псов-рыцарей и прибалтийских баронов, напоминая о былом порабощении и угнетении эстонского народа иностранными захватчиками.

Теперь эстонский народ свободен. Земля, недосягаемая мечта отцов и дедов, стала достоянием народа.

Мы видим радость на лицах бывших эстонских батраков и малоземельных крестьян, получивших от советской власти землю, кров и орудия труда...

Эти эпизоды, снятые в 1946 году, глубоко волновали каждого эстонца, каждого советского человека. Но каким далеким кажется это время сейчас — всего через четыре года, когда Эстония уже прочно вступила на путь социалистического коллективного хозяйства!

Канули в вечность те времена, когда жестокая эксплоатация разоряла мелкие крестьянские хозяйства, вынуждала бедняков уезжать в поисках счастья далеко от родины. В киноочерке «Эстонский колхоз в Грузии» показаны такие беженцы, которые когда-то поселились на берегу Черного моря. Но и здесь они только после Великой Октябрьской социалистической революции обрели счастье свободного труда.

Киноочерк «Новая жизнь» показывает, как от сохи и жалких каменистых клочков земли колхозники — жители Сааремаа — перешли к машинной обработке полей. Мы видим, с каким интересом крестьяне выбирают в колхозной библиотеке книги, с каким вниманием они слушают беседы агронома, как горячо обсуждают на колхозном собрании волнующие каждого крестьянина вопросы организации новой жизни. В киноочерке показаны мощные советские тракторы, автомашины, комбайны, сельскохозяйственные орудия, прибывающие из братских республик и работающие на эстонских колхозных полях.

Эстонские крестьяне с интересом и надеждой наблюдали за успехами первых эстонских колхозов, и уже в первый год наглядно убедились в огромных преимуществах колхозного строя. В киноочерке показан также рост колхозов. На экране — карта Эстонии, на которой осенью 1947 года был отмечен красным флажком только один колхоз на о. Сааремаа. А весной 1948 года мы видим на карте уже 47 флажков. К осени число их увеличилось до 350. Сейчас в Эстонии создано свыше 3 000 колхозов. Перед социалистическим сельским хозяйством Эстонии открылись новые, еще более широкие возможности.

В киножурналах «Советская Эстония», в киноочерке «Дорога в будущее» (режиссеры Н. Долинский и В. Парвель), выпущенных в 1949 году, показан новый этап в развитии социалистического сельского хозяйства в Эстонской ССР, показаны замечательные люди эстонских колхозов, получившие высокое звание Героев Социалистического Труда. Мы видим, как прочно входит в социалистическое сельское хозяйство республики мичуринская наука, как дети колхозников (киножурнал № 16) путем искусственного отбора и скрещивания создают новые, лучшие сорта овощей и корнеплодов, как в филиале Института сельского хозяйства Академии наук ЭССР в Полли (Вильяндимаа) создали новые сорта морозоустойчивых яблок с отличными вкусовыми качествами (киножурнал № 16), как на государственной селекционной станции под руководством лауреата Сталинской премии селекционера Михкеля Пилля выращивают и акклиматизируют местные и присланные из братских республик новые сорта зерновых культур. Из киножурнала № 24 мы узнаем, что скоро колхозные поля Эстонии покроются тяжелыми колосьями, новым сортом высокоурожайной ветвистой пшеницы. В других киножурналах показаны сельскохозяйственные научно-исследовательские институты, вновь созданные лаборатории, курсы и кружки по изучению передовой советской агротехники.

Киноочерк «Дорога в будущее» наглядно знакомит зрителей с осуществлением трехлетнего плана развития общественного продуктивного животноводства. Так на живых характерных примерах действительности киножурналы показывают новый путь эстонского крестьянства к культурной и зажиточной жизни, к небывалому расцвету всей Советской Эстонии.

В документальных фильмах и киножурналах отражены и огромные изменения, которые произошли за последние годы в промышленности Эстонской ССР. В фильме «Советская Эстония» было показано, как у берегов бурной, стремительной Наровы возрождались разрушенные войной корпуса Кренгольмской мануфактуры, как в возрожденный таллинский порт со всех концов Советского Союза приходили горы ящиков с оборудованием и материалами. Уже тогда, в первую послевоенную весну, начали строиться новые шахты и расчищаться площадки для строительства первого в мире газосланцеперегонного завода.

Рассказывая о героическом труде сланцевиков-шахтеров, диктор вдохновенно говорил: «Скоро эта шахта примет совсем иной вид: врубовая машина и электровоз придут в лавы, механизация и богатый опыт шахтеров Донбасса помогут намного увеличить здесь добычу сланца».

В следующем же, 1947, году кинохроникеры показали в киножурналах эстонские сланцевые шахты «Кукрусе» и «Кява-2» с оборудованными, механизированными лавами, с электровозами. Шахтеры Донбасса уже помогли эстонским сланцевикам освоить работу на первых врубовых машинах.

В 1948 году вышел на экраны киноочерк «Эстонские сланцы» (режиссер А. Юхкум), познакомивший кинозрителей с дальнейшими значительными успехами в развитии сланцевой промышленности, с усовершенствованными сланцеперегонными заводами, с работой институтов по использованию отходов и продуктов переработки сланцев.

Механизирована сортировка и разгрузка сланцев, работают электросверла, конвейеры и транспортеры, опрокидывающиеся платформы, электродвигатели — все это получено с ленинградских и уральских заводов.

Киноочерк познакомил зрителей и с работой первого в мире газосланцевого завода в Кохтла-Ярве, от которого на 203 километра протянулись трубы газопровода к городу Ленина. Ленинградцы получили дешевое и удобное топливо. Так эстонский народ ответил на огромную помощь и поддержку великого русского народа. Так в нашей замечательной стране осуществляется сталинский принцип дружбы и взаимопомощи социалистических наций, охваченных единым порывом строительства коммунизма!

Кинодокументалисты Эстонии в своих фильмах и киножурналах большое внимание уделяют показу социалистического соревнования. Они стремятся не просто информировать зрителей об отдельных фактах и достижениях, а стараются стать подлинными большевистскими организаторами и пропагандистами нового. Кинооператоры в цехах фабрик и заводов изучают новые явления жизни, стремятся раскрыть сущность достижений, находить увлекательную форму показа и оперативно откликнуться на важнейшие события.

В каждом из 36 киножурналов «Советская Эстония», выпущенных в 1949 году, было показано соревнование производственных коллективов, бригад, стахановцев и рационализаторов за досрочное выполнение сталинского пятилетнего плана.

В конце прошлого года на экраны вышел документальный киноочерк «Возрожденный завод» — о заводе «Воль-

та», отметившем в 1949 году свое пятидесятилетие. Мы видим, как завод, обреченный в буржуазной Эстонии на измельчание, превращенный из крупнейшего моторостроительного предприятия в ремонтные мастерские, возрожден советской властью к новой, социалистической жизни. По-новому оборудуются здесь старые цехи, создаются заводские лаборатории, совершенствуется технологический процесс, повышается техническая и производственная культура. У советских рабочих развивается новое, творческое отношение к труду — к труду на благо народа, на благо Родины.

Киноочерк знакомит нас с работой лучшего строгальщика завода Августа Кууска, выполнившего семнадцать годовых норм, штамповщицы Эмилии Аннус, которая ежедневно вырабатывает по три нормы.

На заводе «Вольта» в начале XX века работал Михаил Иванович Калинин. Он создал первые в Эстонии большевистские организации и связал их с ленинской «Искрой». На экране токарный станок, на котором работал Калинин. На стене виден портрет и мемориальная доска. На калининском станке работает ныне один из старейших рабочих завода стахановец Вальмет. Здесь многие рабочие помнят М. И. Калинина — он воспитал в Эстонии целый отряд преданных коммунистической партии революционеров. Сейчас большевики «Вольта» вкладывают революционные традиции завода в социалистический труд и идут первыми в борьбе за досрочное выполнение сталинского пятилетнего плана.

Коммунисты ведут за собой весь заводской коллектив. На экране общезаводской митинг — вольтовцам вручают переходящее Красное знамя Совета Министров Союза ССР за первенство во Всесоюзном социалистическом соревновании.

Так трудящиеся республики вместе со всем советским народом борются за дальнейшее укрепление могущества и славы великой социалистической Родины.

Неизмеримо высоко поднялась и культура эстонского народа. Даже краткий обзор небольшой части документального киноматериала позволяет судить о силе и глубине культурной революции в Советской Эстонии.

Во многих документальных фильмах показана огромная тяга освобожденного эстонского народа к знаниям, сняты десятки эпизодов и сюжетов о развитии эстонской национальной культуры. Неоднократно показаны лауреаты Сталинской премии — писатели, композиторы, артисты и другие деятели культуры Эстонской ССР.

Трудовой эстонский народ получил возможность всесторонне и гармонично развивать свою культуру. В киноочерках «Поколение Калева» (автор-оператор В. Парвель) и «Летний спортивный день» (автор-оператор С. Школьников) показано развитие физической культуры и спорта, ставших достоянием всего эстонского трудового народа. Мы видим в эстонском колхозе в Казаритсе чемпиона Европы по борьбе Иоханнеса Коткаса, который передает свой богатый спортивный опыт и мастерство молодым колхозникам.

В специальном выпуске «Мотогонки» (кинорепортаж С. Школьникова, монтаж Н. Славинской) показаны всесоюзные соревнования по мотоспорту, которые происходили летом 1949 года в Таллине. Кадры кинофильма знакомят с замечательными достижениями лучших гонщиков Советского Союза и отличным качеством отечественных машин. Среди победителей мы видим эстонца Иоганоса Томсона.

Небывалого расцвета достигло в Советской Эстонии народное искусство. Эстонский народ любит свои песни, танцы и издавна славится большими традиционными певческими празднествами. В 1947 году состоялся первый в Советской Эстонии небывалый по своему размаху певческий праздник. Этому замечательному событию посвящен цветной документальный фильм «Праздник песни» (сценарист П. Руммо, кинорежиссер Н. Комаревцев).

Тысячи старейших хоров, молодежных и детских коллективов собрались на построенную в Кадриорге огромную певческую веранду. Двадцатипятитысячный хор запел Гимн Советского Союза, и сто пятьдесят тысяч зрителей поднялись как один. Кинооператоры снимали с земли, с крыш окружающих домов, но только с самолета удалось охватить все это волнующее, величественное зрелище.

Недавно вышел на экран документальный фильм «Праздник народного творчества» (авторы-операторы В. Парвель и С. Школьников). Фильм посвящен первому республиканскому смотру колхозной самодеятельности — новому этапу в развитии эстонского народного искусства, национального по форме и социалистического по содержанию.

Документальные фильмы о Советской Эстонии — это исторически правдивая образная кинолетопись, которая на века сохранит замечательные эпизоды борьбы эстонского народа за построение коммунистического общества.

Кинодокументы отражают успехи эстонского народа, достигнутые под руководством большевистской партии и вдохновляющие каждого советского человека на борьбу за дальнейший расцвет социалистического общества.

* * *

Кинематография Эстонской ССР очень молода и, естественно, имеет много недостатков. Важные события в жизни Советской Эстонии освещаются не всегда своевременно и достаточно ярко. Дублированные на эстонский язык кинофильмы выходят значительно позже русских вариантов. Ещё не во всех городах, рабочих и колхозных посёлках республики есть кинотеатры и не все из действующих киноустановок отвечают высоким требованиям советских зрителей.

В развитии и популяризации кино недостаточное участие принимают республиканские профсоюзные организации, Общество по распространению политических и научных знаний, Министерство просвещения, вузы и т. д.

Но нет сомнения, что эти недостатки будут преодолены. Забота партии и советского правительства, помощь братских республик, повседневная критика и самокритика в работе являются верным залогом дальнейшего развития молодого киноискусства и кинофикации Эстонской ССР.

Развитие многонационального советского киноискусства замечательно тем, что оно глубоко связано с народом. Находясь постоянно среди своего народа, глубоко изучая его мысли, желания, творческий труд, киноработники Эстонии правдиво отражают самые существенные, характерные явления жизни своей республики. Осваивая метод социалистического реализма, который является основным законом развития всего советского искусства, сочетая правдивый, реалистический показ жизненных явлений с задачами дальнейшего развития всего социалистического общества, кинематографисты Советской Эстонии добьются новых успехов.

В каждой советской республике есть свои характерные особенности роста, свои национальные исторические условия социалистического развития. И чем глубже киноработники отразят национальные особенности этого развития, чем ярче передадут характерные явления социалистического роста, тем образнее и интереснее станут их кинопроизведения.

Повседневно изучая жизнь, ее диалектические закономерности роста и развития, работники эстонской кинематографии должны еще глубже, ярче, убедительнее и оперативнее раскрыть глубокое содержание явлений нового, находить закономерные связи между ними, вскрывать значение этих явлений для развития коммунизма, воспитывать коммунистическое сознание народа на конкретных примерах нашей замечательной действительности.

Б. Галанов

ЭКРАН ИЗОБЛИЧАЕТ ПОДЖИГАТЕЛЕЙ ВОЙНЫ

Вспоминается поздняя осень 1944 года; многолюдные митинги за рубежами нашей родины, в селах и городах, освобожденных от фашистской тирании советскими воинами. Вспоминается собрание в переполненном кинотеатре и вдруг прозвучавший откуда-то с балкона голос:

— Прошу слова!

Женщина, имя которой нам не удалось узнать, поднялась на трибуну и, задыхаясь от волнения, заговорила о страшных страданиях, перенесенных народом в годы фашистской оккупации, о своем растрелянном сыне, в память которого она впервые открыто надела траур. Как заблестели ее глаза, когда она рассказывала, что, мечтая о светлом будущем для своих детей, матери неразрывно связывали это будущее с Россией, с Москвой: там были друзья, там был Сталин! Оттуда должно было засиять солнце свободы и для ее многострадальной земли! Как зазвенел и окреп ее голос, когда она, как клятву, произносила слова:

— Никогда, никогда народы, освобожденные советскими воинами, не будут больше знать чужеземного гнета!

Этот образ и эта речь живо воскресли в памяти, когда в фильме «Заговор обреченных» в зал заседаний парламента вошла простая, безвестная женщина, чтобы от имени миллионов, пославших ее сюда, сказать «нет» американским империалистам, стремящимся закабалить ее родину. И когда лидер католической партии капиталист Гуго Вастис прерывает пламенную речь представительницы народа провокационным возгласом: «Тебя научили, женщина!», — с какой болью и гневом она отвечает ему:

— Да, научили! Меня научили нацисты, Гуго Вастис! И мы не хотим оккупантов, кто бы они ни были. Неужели вы забыли наших детей? Они сражались здесь, на этих улицах, они умирали не для того, чтобы вы продали родину за доллар!

Так от героев фильма протягиваются нити к живым, реальным людям. Эти нити протягиваются к миллионам простых людей во многих странах Европы, получившим свободу и независимость из рук советских воинов, а в последующие годы сумевшим разоблачить и парализовать гнусные заговоры внутренней реакции, поддерживаемые и вдохновляемые американскими империалистами.

Сцена в парламенте — кульминационный пункт фильма «Заговор обреченных», один из самых волнующих и острых эпизодов в развитии сюжета. В зале парламента открыто сталкиваются силы реакции с силами демократии.

Для того чтобы отчетливее представить себе всю напряженность развертывающейся борьбы, напомним о событиях, предшествовавших в фильме этому дню. По прямой указке американского посла Мак-Хилла лидеры реакционных партий подготавливают переворот. Цель его — превратить свободное демократическое государство в американскую колонию, в плацдарм для антисоветских провокаций. Уже пущены в ход испытанные средства — политический шантаж, диверсии, клевета. Католические попы запугивают в своих проповедях верующих. Кулаки прячут хлеб, стремясь вызвать в стране голод и анархию. Совершено злодейское покушение на заместителя премьер-министра, члена Центрального Комитета Коммунистической партии Ганну Лихта.

В такой, накаленной до крайности, атмосфере и собирается парламент для обсуждения предложений о принятии «американской помощи», внесенных реакционными партиями. Решительно высказываясь против «плана Маршалла», коммунисты требуют проведения политики, совпадающей с интересами широких народных масс. От этого зависит судьба страны, судьба всех демократических завоеваний народа. Коммунисты предлагают обратиться к Советскому Союзу, испытанному другу трудящихся, чья бескорыстная поддержка поможет предотвратить в стране голод, будет содействовать расцвету промышленности и экономики. И им удается парализовать действия реакции, потому что на стороне коммунистов — народ, волю которого они выражают, потому что простые труженики не хотят, чтобы в их стране снова распоряжались оккупанты и ставленники оккупантов.

Потерпев поражение в парламентской битве, заговорщики, подгоняемые Мак-Хиллом, лихорадочно собирают силы для вооруженного захвата власти. Но они обречены на гибель.

Рисуя столкновение двух миров, антагонистических лагерей, фильм с большой силой показывает непобедимость лагеря социализма и обреченность империалистической реакции. Это — основная и главная идея фильма. Для ее воплощения творческий коллектив во главе с режиссером Михаилом Калатозовым сумел найти ясные и убедительные художественные средства.

«Заговор обреченных» — прекрасный образец боевой советской художественной кинопублицистики, политически острой и злободневной.

В основу сценария фильма положена одноименная пьеса Николая Вирты. В ней, как известно, нашли правдивое отражение многие важнейшие черты нынешней международной обстановки, характеризующейся напряженной борьбой сил демократии против поджигателей третьей мировой войны. Уже после постановки пьесы состоялись процессы кардинала Миндсенти, Райка и прочих шпионов и предателей. Судебное следствие дало новый богатый материал, новые неоспоримые факты, изобличающие гнусные происки врагов человечества.

Это помогло Н. Вирте в процессе работы над сценарием усилить его политическое звучание. Яркими сатирическими красками дополнились портреты некоторых главных организаторов заговора против народа «одной страны», верное освещение получили новые весьма существенные детали.

В сценарии полнее, чем в пьесе, обрисовывается наглая самоуверенная фигура американского посла Мак-Хилла, мастера грязных политических интриг и антисоветских провокаций, который, как марионетками, распоряжается лидерами реакционных партий — националистами, католиками, правыми социал-демократами

Более четкую социальную характеристику приобрел образ прожженного социал-предателя Иохима Пино.

И еще один чрезвычайно существенный момент подчеркнут в сценарии: от кучки заговорщиков следы ведут не только в американское посольство, но и к кровавой шайке Тито.

Советская художественная кинематография внесла существенный вклад в дело борьбы за мир. Такие фильмы, как «Русский вопрос» и «Встреча на Эльбе», прямо посвященные важнейшим проблемам нынешних международных отношений, беспощадно разоблачают лживость буржуазной «демократии», агрессивные планы поджигателей новой войны против Советского Союза. В этих произведениях глубокая политическая идея облекалась в высокохудожественную форму; публицистическая страстность, сатирическая острота увеличивали силу их воздействия на зрителя.

«Заговор обреченных» удачно продолжает эти традиции.

Постановщик фильма Михаил Калатозов и актеры, исполнители главных ролей, широко использовали возможности, заложенные в содержательном и остром сценарии Вирты.

Смело прибегая к резким контрастам, М. Калатозов в ряде сцен и монтажных переходов достигает большой художественной выразительности. Героический пафос, гневное обличение, сатирический портрет, обнажающий отвратительную сущность заговорщиков, служат единой художественной цели.

Одной-двумя удачно найденными характерными деталями постановщик раскрывает перед нами хищный мир мак-хиллов. Короткий эпизод, зло высмеивающий пресловутый американский «поезд мира» с хлебом, а заодно и с оружием для заговорщиков, приобретает большой обобщающий смысл. В этом эпизоде правдиво показаны гангстерские приемы американских бизнесменов, стремящихся закабалить Европу. Крикливые балаганные рекламы на вагонах, залихватский джаз-оркестр, разместившийся на крышах и на паровозе, — все это призвано оглушить, обмануть народ. Но на дешевую американскую приманку желающих не находится: мак-хиллы забыли о том большом политическом опыте, который народы приобрели за время войны и в последующие годы.

М. Калатозов вернулся к творческой работе в кинематографе после длительного перерыва. «Заговор обреченных» — его первый фильм, поставленный после этого перерыва, свидетельствует о зрелом, окрепшем мастерстве художника.

Уже в фильме «Валерий Чкалов», вышедшем на экраны до войны, проявились многие особенности Калатозова как режиссера, и, прежде всего, умение тщательно работать с актерами, добиваться исключительной слаженности всего творческого ансамбля, стремление итти во всем от правды жизни. Эти качества он сохранил и в работе над фильмом «Заговор обреченных».

Мастерство М. Калатозова прежде всего проявилось в способности широко и полно охватить значительные события острой политической жизни, показать на широком жизненном материале неодолимую силу борцов за мир, развернуть стремительный, динамический сюжет и одновременно дать четкие, законченные образы — характеры главных действующих лиц. Это мастерство ярко проявилось и в отлично снятых массовых сценах, занявших важное место в фильме.

Экран имеет более широкие возможности, чем сцена театра. И авторы фильма умело использовали эти могущественные возможности кинематографа для того, чтобы показать широкий, всенародный характер движения в защиту демократических завоеваний. Мы видим целую страну, огромные массы людей, борющихся под руководством коммунистической партии с агентами империализма, с темными силами реакции.

Эпизоды митингов, многотысячных народных демонстраций, забастовок протеста против покушения на Ганну Лихта, против наглых попыток навязать стране «план Маршалла» принадлежат в фильме к самым удачным, самым волнующим и очень хорошо передают атмосферу нарастающего революционного подъема.

В постановке этих сцен чувствуется не только профессиональное умение режиссера как организатора сложных съемок; в них виден и политически острый, темпераментный художник.

Вот, например, эпизод, когда тысячи людей перед лицом грозной опасности, нависшей над страной, выходят по призыву коммунистической партии на улицу. Железнодорожные служащие, рабочие металлургических предприятий несут плакаты и лозунги, требующие отвергнуть «американскую помощь». С гор спускаются крестьяне в красочных, живописных одеждах. Идут матери, толкая перед собой детские коляски. И все эти многочисленные колонны, сливаясь на площади перед парламентом в один грозный, бушующий океан, заполняют ее от края до края.

Режиссер и оператор показали нам лица демонстрантов—суровые, решительные; помогли заглянуть в глаза людей, повидавших много горя. И мы еще отчетливее ощутили глубину народного возмущения, твердость и сплоченность демократических сил.

Старая лиса Иохим Пино, выпроваживая из зала заседаний парламента народную делегацию, льстиво обещает: «Мы защитим ваши интересы. Решение парламента я сообщу народу». Но народ нельзя подкупить лестью и нельзя запугать террором. Как грозное предостережение предателям звучит ответ одного из членов делегации: «Хорошо, мы подождем на площади». Тысячи людей пришли к зданию парламента единодушно выразить свою волю, и они зорко следят за каждым шагом реакции.

Народ, поднявшийся к активной политической деятельности, единство народа и коммунистической партии, тесно связанной с массами, опирающейся на массы, — все это отчетливо и сильно показано в фильме. За спиной политических авантюристов Вастиса и Падера только горсточка сообщников. А за коммунистами идут миллионы честных тружеников. С парламентской трибуны Ганна Лихта говорит:

— Свободу и мир, добытые кровью советских братьев, мы не отдадим никому и никогда. Не дадим надеть на себя петлю. Не будет этого!

— Поймите, они дают нам доллары, доллары! — исступленно кричит Гуго Вастис.

И Ганна, уже сходя с трибуны, добавляет:

— Ленин сказал: на каждом долларе ком грязи... на каждом долларе следы крови!

Слова Ганны выражают не только мысли и чувства тех трехсот тысяч, которые собрались под окнами парламента. Они найдут живой отклик во всех уголках страны — в квартире рабочего и в крестьянской хижине.

В центре фильма — народ и коммунисты, ведущие за собой народ. В них воплощается героическая тема фильма. А Ганна Лихта — достойный представитель народа, верная дочь великой партии. Она талантливый воспитатель и организатор масс, прозорливый политический деятель, бесстрашный борец за дело трудящихся. Не даром простые люди прозвали её «совестью народа». В подполье и в тюрьмах фашистской Германии получила она революционную закалку.

Мы узнаем об этом из первых же кадров фильма, открывающегося побегом Ганны из немецкого концентрационного лагеря.

Сменяются два-три коротких эпизода. И Ганна — на посту заместителя премьер-министра страны. Фашистская Германия давно капитулировала, но фашистские выродки продолжают охотиться за Ганной. Гестаповец Куртов, бывший сподвижник Гиммлера, пролезший на пост помощника министра продовольствия, стреляет в Ганну. Только на этот раз с ним расплачиваются не марками, а долларами, и расплачиваются не гестаповцы, а американская журналистка Кира Рейчел, агент американской разведки.

В ответ на террористический акт по всей стране прокатывается волна забастовок. В знак протеста работа прекращается на два часа. Ганна тесно связана с рабочим движением, бесконечно популярна в народе. Простые люди хорошо понимают, что, стреляя в Ганну, реакция стреляет в народ.

Л. Скопина выделяет в образе своей героини именно те черты, которые стяжали Ганне глубокую любовь и уважение: честность, прямоту, проницательность, непреклонную волю. Ганна — пламенный трибун, политический деятель большого масштаба и вместе с тем чрезвычайно скромная, простая, отзывчивая женщина. Она перенесла большое личное горе — гибель сыновей. Об этом мельком упоминается в фильме. Но сильнее и выразительнее, чем вскользь оброненное слово, говорит о материнской скорби ее лицо. Пользуясь скупыми, сдержанными средствами, актриса сумела создать запоминающийся проникновенный образ, обобщенный и одновременно по-человечески простой и близкий.

Ганне Лихта в фильме как бы противостоит Христина Падера, глава партии «национального единства». Христина держит в своих руках все нити антикоммунистического заговора. Эта честолюбивая авантюристка и профессиональная американская шпионка хорошо умеет маскировать свои истинные цели не только от политических противников, но и от сообщников. Искушенный мастер грязных политических интриг, до американцев служившая гитлеровцам, она расчетливо и осторожно ведет свою игру. Ее не устраивают бездарные, слепо лезущие напролом соратники, вроде католического лидера Гуго Вастиса, роль которого хорошо исполняет В. Марута. При первой же возможности Падера выдает Вастиса, надеясь таким образом отвлечь внимание от главных руководителей заговора.

С. Пилявская дала яркое и злое истолкование образа Падера, раскрыла ее змеиную тактику. Падера изо всех сил угодничает перед Ганной Лихта, которую в глубине души ненавидит и боится. Но это угодничество только одна из многих масок, надеваемых на себя Падера.

Тонко проводит актриса первую же свою сцену в фильме:

— Боже мой! Неужели смерть? — спрашивает она, вбегая в комнату, где лежит раненая Ганна.

Узнав, что рана не опасна, с плохо скрытым разочарованием, восклицает:

— Какое счастье! Какое счастье!..

И. Судаков в роли правого социал-демократа Иохима Пино нарисовал портрет престарелого политикана, мастера произносить демагогические речи о высоких идеалах и народном благе, при помощи которых он пытается прикрыть свою истинную сущность. Пино-старший много раз продавал своих прежних хозяев, много раз продавался сам. Двурушническая политика Пино и возглавляемой им партии открыли реакционерам доступ в правительство, создали в стране благоприятную обстановку для покушения на Ганну Лихта. Богатая мимика актера, тонко разработанные жесты, выразительные интонации голоса, то льстивого, то требовательного, — все это помогает И. Судакову создать запоминающийся образ предателя, который, ревностно служа американцам, в то же время продолжает заигрывать с народом, надеясь еще сохранить доверие масс.

Зловещая личность кардинала Бирча полно раскрывается в исполнении А. Вертинского. Церковный мракобес тоже носит маску. Ему выгодно разыгрывать святость. Он обращается взором к богу. Но все его помыслы здесь, на земле, где он по поручению Ватикана руководит шпионами и диверсантами, благословляет террористов, стреляющих в Ганну Лихта. Бирч называет себя слугой Ватикана, но так же, как и сам папа, он лишь слуга американских империалистов, послушный исполнитель воли Мак-Хилла. Созданный А. Вертинским образ престарелого иезуита, этого живого воплощения современной католической реакции,— один из самых интересных в фильме.

Хозяин всей этой банды убийц и провокаторов, американский «дипломат» Мак-Хилл, тоже весьма колоритная и характерная фигура в галерее реакционных деятелей, выведенных в фильме. Все его подручные маскируются, по-разному скрывают свое звериное нутро. Даже помощница Мак-Хилла американка Кира Рейчел (артистка В. Серова) надевает то одну, то другую личину. Сам Мак-Хилл действует нагло, открыто. М. Штраух рисует сатирическими красками характер Мак-Хилла, его циничную самоуверенность, его привычку повелевать и властвовать. Его образ мышления прямолинеен, его речь не знает нюансов. «Соедините меня с президентом этой паршивой страны»,— бросает он своему секретарю... «А мы оказываем помощь даже тем, кто ее не просит»,— развязно заявляет он Пино.

Штраух показывает Мак-Хилла человеком, уверенным в непогрешимости своих планов. Чего стоят телеграммы, которые он рассылает своим хозяевам с заверениями в успехе путча еще до того, как путч начался! Успокаивая Христину Падера, он говорит: «У вас мало практики в этих делах, а я свергал столько правительств, что ваш переворот мне кажется детской игрой». Мак-Хилл нагл. Это — наглость бандита, который до сих пор имел возможность действовать безнаказанно.

К сожалению, сценаристу и постановщику не удалось обрисовать с такой же убедительностью образы таких представителей лагеря прогрессивных деятелей, как редактор Макс Вента и левый социал-демократ Пино-младший. Образы эти, перейдя со сцены на экран, поблекли. Исполнителям ролей Вента — П. Кадочникову и Марка Пино—В. Дружникову не удалось вдохнуть в них жизнь.

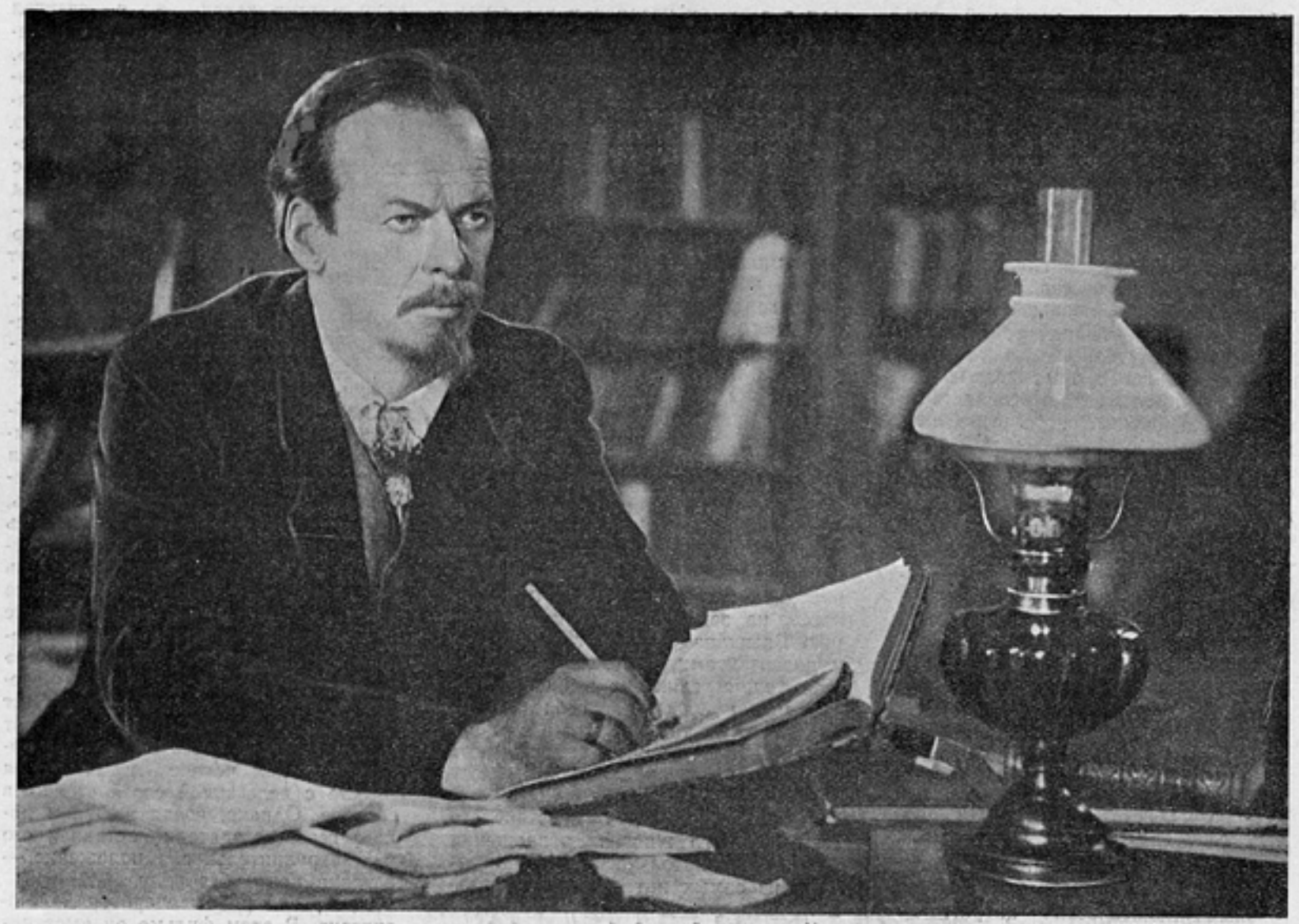
Зато яркими красками блещет образ депутата парламента крестьянина Коста Варра. Б. Ситко выделил в характере этого персонажа присущую народу жизнерадостность, юмор, наблюдательность. Варра весь искрится лукавством, когда, принимая из рук Ганны Лихта портфель министра продовольствия («Какой из меня министр!»), наконец, после долгих колебаний опускается в кресло: «Ну, была не была,— сажусь!»

В отличие от пьесы в фильм введен новый персонаж — коммунист премьер-министр Словено (артист В. Аксенов). В пьесе он только упоминался как человек, находящийся вместе с делегацией своей страны в Москве. Однако, введя в фильм нового героя, создатели поставили его в затруднительное положение, — оставив почти без роли.

Прекрасна работа оператора М. Магидсона. В этом фильме он выступает как равноправный помощник режиссера и актера. Его мастерство проявилось и в съемке массовых сцен, особенно патетической заключительной картины, когда народ обращается с приветственным письмом к товарищу Сталину. Мастерство оператора проявилось и в работе с актерами, которых он снимает так, что отчетливее видны мимика, жест. Порой ему только мешает увлечение излишней красивостью, тяга к эффектным съемкам, вроде снятого сверху прохода массы людей по лестницам.

Фильм «Заговор обреченных»—новое высокоидейное и высокохудожественное произведение советской кинематографии. Его успех по праву разделяет весь творческий коллектив фильма, который добился в работе над этим произведением большой слаженности, сумел направить свои усилия в единое творческое русло, подчинить их замыслу сценариста и постановщика.

Этот правдивый фильм разоблачает происки поджигателей войны, говорит о могущественных силах лагеря мира и демократии.



Вадим Охотников

ФИЛЬМ О ВЕЛИКОМ ИЗОБРЕТАТЕЛЕ

(ПИСЬМО ПИСАТЕЛЯ)

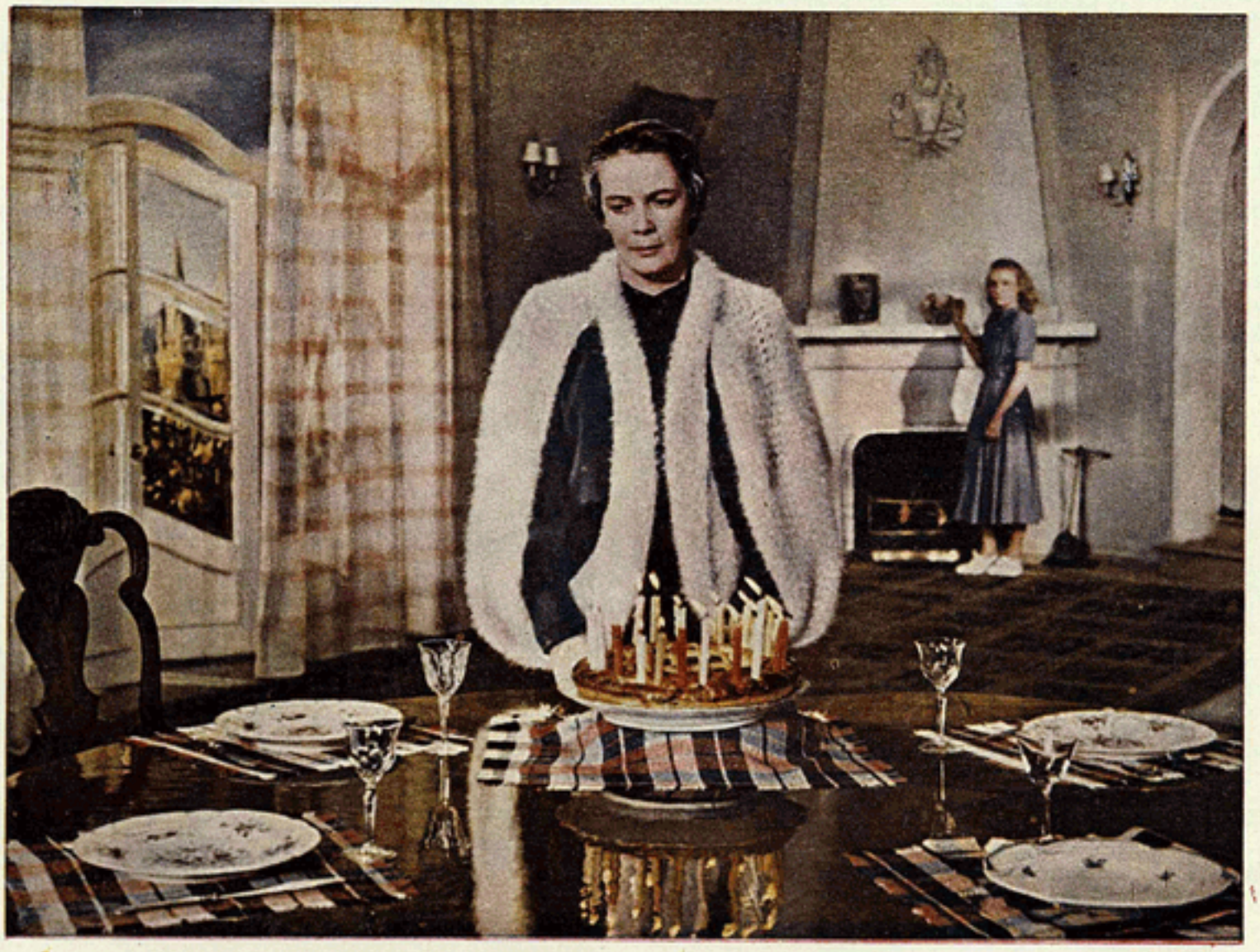
Жанр художественно-биографического фильма — важная и сложная область киноискусства. Особенно это относится к произведениям, построенным на основе биографий ученых, первооткрывателей новых путей в науке. Дело в том, что наряду с биографическими моментами и борьбой за признание научной идеи, в сюжетное построение подобного произведения должен входить органически и быть доходчивым для очень широкой аудитории самый процесс научных исканий героя фильма, его творческий путь.

Успехи научно-художественной литературы в настоящее время общепризнаны. Достаточно указать, что в течение последних лет получили Сталинские премии такие произведения, как «Над картой родины» Н. Н. Михайлова, «Земля в цвету» В. А. Сафонова. Большое количество подобных книг отмечено общественностью как полноценные, стоящие на высоком идейном и художественном уровне. Что же касается художественно-биографических книг об ученых, книг, совершенных и зрелых по своему идейному уровню, а также по средствам художественного воплощения, то тут, к сожалению, дело обстоит несколько хуже. Только в последнее время начинают появляться произведения, вполне отвечающие высоким требованиям, как, например, «Д. И. Менделеев» Олега Писаржевского или «Мечников» Б. Могилевского и др.

В этом отношении кинематография находится в более счастливом положении. В ее активе имеются такие общепризнанные произведения, как «Пирогов», «Мичурин», «Академик Иван Павлов». И, наконец, недавно

ЗАГОВОР ОБРЕЧЕННЫХ

Сценарий Н. Вирты. Постановка М. Калатозова. Гл. оператор М. Магидсон. Художник И. Шпинель. Киностудия «Мосфильм».
Вверху, слева: В. Дружников (Марк Пино) и Л. Скопина (Ганна Лихта); справа: А. Вертинский (кардинал Бирнч) и С. Пилявская (Христина Падера). Внизу: Л. Скопина (Ганна Лихта).



Вверху: Л. Скопина (Лихта). Внизу: П. Кадочников (Макс Вента).

появился на экранах превосходный фильм «Александр Попов».

История изобретения радио нашим гениальным соотечественником Александром Степановичем Поповым и кражи этого изобретения авантюристом от науки итальянцем Маркони очень характерна и показательна. Известно много случаев, когда русское изобретение беззастенчиво присваивалось иностранными дельцами и выдавалось ими за свое. Но история похищения изобретения радио по своей наглости и беззастенчивости во многом превосходит все остальные.

Советская научно-художественная литература создала ряд художественных произведений, рассказывающих о творческом пути изобретателя радио и о краже его изобретения. Среди этих произведений выделяется четкостью трактовки образа Попова, точностью и доходчивостью изложения научного существа вопроса повесть Юрия Вебера «История похищенной идеи». Повесть эта — историческая, написанная на материале прошлого, является значительным идейным оружием сегодняшнего дня, она призывает к бдительности советских научных работников и изобретателей.

Фильм «Александр Попов» — значительное явление в жанре научно-биографического киноповествования. Сценаристу А. Разумовскому, режиссерам Г. Раппопорту и В. Эйсымонту удалось найти верный ключ при показе образа гениального изобретателя — скромного и трудолюбивого русского ученого, величавого в своем научном подвиге и в любви к родине. Удался им также показ творческого пути изобретателя — в процессе научных исканий, в процессе борьбы с еще непокоренными силами природы. Хорошо ощутимой теплотой и правдивостью веет от игры Н. Черкасова: чувствуется, что исполнитель много работал, знакомился с историческими материалами прежде чем встать перед киноаппаратом — зорким глазом многомиллионных зрителей. На должном высоком уровне находится и игра остальных актеров, участников фильма. Операторы А. Назаров и Е. Шапиро создали ряд превосходных, интересных по композиции, содержательных кадров, сочных и запоминающихся. На всей картине лежит отпечаток высокой производственной культуры, издавна присущей ленинградской студии.

Именно поэтому фильм «Александр Попов» может служить не только примером, но и объектом для тщательного профессионального разбора его достоинств и недостатков, чтобы на основе его опыта совершенствовать, двигать дальше жанр биографического и научно-художественного повествования.

Фильм открывается надписями, рассказывающими о значении радио.

«Радио совершает перевороты в науке и промышленности. Радиолокация, телевидение, радионавигация основаны на использовании радиоволн. Радио все шире проникает в астрономию, биологию, медицину, металлургию и многие другие области науки и техники».

Тут надо указать, что авторы фильма незаметно обкрадывают самих себя, свою собственную техническую базу. Обидно, что, перечисляя области, в которые проникла, а зачастую, которые и породила радиотехника, кинофильм не указывает... техники звуковой кинематографии. А ведь звуковой кинематограф стал возможен только на основе развития радиотехники! Разве зрителю, смотрящему и слушающему картину, не интересно было бы знать, что и он, сидя сейчас в зрительном зале, тоже пользуется плодами гениального ученого, создателя радио, которого он видит на экране?

Трактовка образа Попова, без всякого сомнения, безупречна как по своему характеру, так и в историческом отношении. Она не идет вразрез с воспоминаниями современников Попова и всем богатым историческим материалом. Однако образ ближайшего помощника и друга гениального ученого—Петра Николаевича Рыбкина, во многом является спорным.

Рыбкин показан в фильме только как преданный ученик, внимательно слушающий и всегда подчеркнуто восхищающийся или удивляющийся находкам своего учителя. Можно согласиться, что Петр Николаевич всегда был именно таким в жизни. Но при этом не надо забывать и значительные научные заслуги Рыбкина, его самостоятельные работы в деле усовершенствования техники радио тех времен. Так, например, Рыбкину принадлежит честь открытия нового свойства когерера — способности принимать радиосигналы на телефонную трубку. Это открытие впервые в мире положило начало технике радиотелефонии, то-есть приему и передаче человеческой речи и музыки по радио. Поэтому несколько странным выглядит подчеркнуто наивное восхищение Рыбкина опытами по телефонии, которые Попов показывает ему в электротехническом институте.

Можно предположить, что авторы фильма нарочито преуменьшили заслуги Рыбкина, сделав его лишь трудолюбивым помощником, чтобы еще более контрастно выделить фигуру изобретателя радио. Но, право, нисколько не умалилась бы в фильме роль Попова, если бы рядом был показан не только послушный и трудолюбивый помощник, но и талантливый ученик, самостоятельным вкладом двигающий дело своего учителя, — что и было на самом деле.

В связи с этим авторам научно-биографических повествований всегда надо помнить об одной опасности — опасности показа ученого или изобретателя в отрыве от среды, от исторического развития прошлого его науки. Труд научных исканий никогда не был уделом ученых одиночек. Даже в самом «одиноком» ученом или изобретателе художник должен показать окружение, его влияние на творчество, помощь коллектива, ближайших учеников и последователей.

Трогательно и просто показаны в фильме рабочие ремонтной верфи, оставшиеся в воскресный день на работе, чтобы закончить какие-то детали аппаратуры для Попова. Эту часть фильма следовало бы значительно развить. Дело в том, что рабочие не только делали аппаратуру изобретателю радио в свободные часы, но и делали это безвозмездно! В этом факте можно легко увидеть пробуждающуюся в те годы сознательность рабочего класса. Пролетарии в противовес многим царским чиновникам уже понимали значение открытия, дорожили научным изобретением своего соотечественника.

Наш современный читатель и кинозритель очень часто оказываются более подготовленными в области научных или технических знаний, чем это предполагают авторы произведений. Поэтому необходимо с большой осторожностью относиться к рассказам о научных проблемах, чтобы не спуститься до примитива.

Авторы фильма «Александр Попов» удачно избегли этой опасности. Объяснения основ радио происходят просто, без излишней вульгаризации, вполне компетентно и доходчиво. Единственное пожелание в этой части киноизведения заключается в том, чтобы трактовка научных вопросов всегда вытекала из сюжетного построения, — это обязательное условие полноценного художественного произведения.

На экране мы видим изобретателя радио, идущего вдоль берега с трубкой когерера в руках. Он задумчив. Зрители понимают, что перед ним — мучительный творческий процесс. По рассеянности, щелкая по трубке пальцем, Попов роняет ее в воду. Дальше следует сцена с рыбаком и мальчиком, достающим трубку из воды.

Зритель вправе ожидать, что в результате падения когерера в воду произойдет что-то, закономерно вытекающее из этого, пусть мелкого, события. Однако оказывается, что все это показано лишь для того, чтобы изобретатель радио смог прочесть рыбаку и подошедшим матросам научно-популярную лекцию об основах радио. Такой примитивный способ должен быть решительно отвергнут! Развитие сюжета должно подчиняться определенному закону, как известно, очень просто сформулированному Чеховым: если сказано о ружье, то оно обязательно где-то должно выстрелить. Творческий процесс, на-

учно-популярные объяснения и биографические данные ученого должны быть связаны в неразрывной драматургической линии.

Тот же эпизод с трубкой когерера не повисал бы в воздухе, если бы его, скажем, связать с фактическим эпизодом из жизни изобретателя — совершенно бескорыстной помощью ему рабочих судоремонтных мастерских. Допустим, когерер, ударившись о каменную набережную, падает в воду. Мальчик достает из воды не целый, а разбитый когерер. Заинтересовавшиеся происшествием останавливаются идущие мимо рабочие. Попов сетует на свою неосторожность. Рабочие просят рассказать, для чего предназначалась трубка. Дальше следует существующее в картине вполне удачное объяснение принципа радиоволи на примере кругов, расходящихся по воде от брошенного камня. Попов делится с рабочими своими мечтами о будущем радио. Один из рабочих спрашивает, не может ли он помочь в исправлении трубки. Другие вызываются вообще помогать в дальнейшем.

Таким образом, обострилась бы драматургическая ситуация: с одной стороны, тупоумные царские чиновники, пренебрежительно относящиеся к отечественным изобретениям, а с другой — русские рабочие, которым дорог прогресс отечественной науки.

В связи с этим можно было бы шире развить сцены протеста общественности против кражи изобретения. В картине мы видим только двух активно протестующих персонажей — Менделеева и Макарова. Но история с похищением изобретения взволновала многих передовых представителей общества. Более тесно связав Попова с рабочими, фильм не ограничился бы показом их в единственной сцене, в довольно пассивной роли, а показал бы, как гневно они протестуют и требуют защиты приоритета отечественной науки.

Чтобы научно-художественное произведение не теряло остроты своей идейной направленности, надо с крайней осторожностью относиться к показу творческого процесса ученого-изобретателя. С давних пор, например, существует широко распространенная версия о каких-то мелких причинах, наводящих изобретателей на те или иные идеи. Конечно, наблюдение многих жизненных явлений влияет на творческую мысль изобретателя, ищущего разрешения какой-либо проблемы. Но не следует умалять роль человека-творца, излишне подчеркивая роль «случайных» наблюдений и «случайных» открытий. Версия о «счастливой случайности» в научных открытиях диаметрально противоположна сознательной творческой работе, упорному преодолению препятствий.

Попов, оторвавшись от домашнего концерта, присматривается к колокольчику электрического звонка... Весьма допустимо, что именно в этот момент у него и могла зародиться мысль о применении молоточка звонка для встряхивания когерера. Но настаивать на этом не следует. Кстати, случай с электрическим звонком не является историческим фактом: он придуман сравнительно давно автором одной из научно-популярных книг о радио.

В качестве удачного примера, когда фильм вполне правдиво трактует творческий процесс изобретателя, можно привести хотя бы историю открытия антенны. Попов убеждается, что приемник отказывается работать в комнате, где только что принимал сигналы. Попов ищет причину. Экспериментирует. Переносит приемник с места на место, и возле стола, где приемник находился раньше, аппарат неожиданно снова оживает. Попов наблюдает, сопоставляет факты, анализирует, приходит к выводу: провода, висящие на стене, влияют на дальность приема. Так рождается первая в мире антенна — основа всей современной практической радиотехники. Весь этот кусок фильма весьма убедителен с точки зрения логики научных исканий. Зритель видит подлинный процесс научного творчества, упорную работу человеческого ума.

Сильно показано в фильме мужество русских матросов, с риском для жизни продолжающих в шторм установку мачты на радиостанции, чтобы спасти рыбаков, унесенных в море на льдине. Очень жаль, что авторы не подчеркнули в каком-либо последующем диалоге, что спасение рыбаков было первым практическим применением радио, направленным на спасение гибнущих людей. До этого случая, как известно, авантюрист Маркони применял радио главным образом для передачи рекламных сообщений о гонках яхт и для саморекламы.

Фильм заканчивается сценой заседания Русского физико-химического общества, избранием Попова в председатели и его пророческой речью. Но почему авторы испугались показа смерти Александра Степановича Попова? Ведь его жизненный подвиг остался в веках! Да и похороны Попова, как известно, вылились в Петербурге в большую политическую демонстрацию. Огромная толпа народа провожала его гроб. Над могилой произносились гневные речи, направленные против самодержавия. Разве это не содержательный материал для дорисовки образа ученого, патриота своей родины!

И уж если авторам не хотелось показать физическую смерть Попова, то они должны были бы полным голосом рассказать, что великое открытие Попова продолжает жить среди нас и бурно развивается. Октябрьская революция сняла оковы с творческих работников, подобных Попову, и они свободно, в десятках созданных для этой цели лабораториях и институтах, продолжают дело Попова. Поэтому в конце было бы уместно показать медаль имени Попова, и в коротких монтажных кусках охватить величие развития советской радиотехники, самой передовой в мире. Показать, как техника радио расширилась, вошла в жизнь почти всех областей промышленности. Высокочастотная электрозакалка, высокочастотная плавка, высокочастотная сушка древесины, геологическая радиоразведка и многие другие области, куда вошла радиотехника, очень зрительны, «выигрышны» с кинематографической точки зрения, так же как и области, перечисленные в начале фильма в титрах. Они бы лучше «играли», чем титры, и подчеркнули бы значение открытия героя фильма, дополнили бы его величественный образ.

Мне кажется, что биографические произведения обязательно должны охватывать не только отрезок времени жизни героя, но и последействие его работ, вплоть до нашего времени. Образ ученого, мечтающего при жизни о будущем, нельзя лишать этого будущего, во имя которого он боролся и жил, в котором воплотились его мечты, свидетелями чему являемся мы, советские люди. Такой показ героя полезен и с воспитательной точки зрения.

Все мои критические замечания сделаны с учетом будущих постановок художественно-биографических фильмов о жизни и творчестве ученых.

Огромен интерес советского зрителя к фильмам подобного рода!

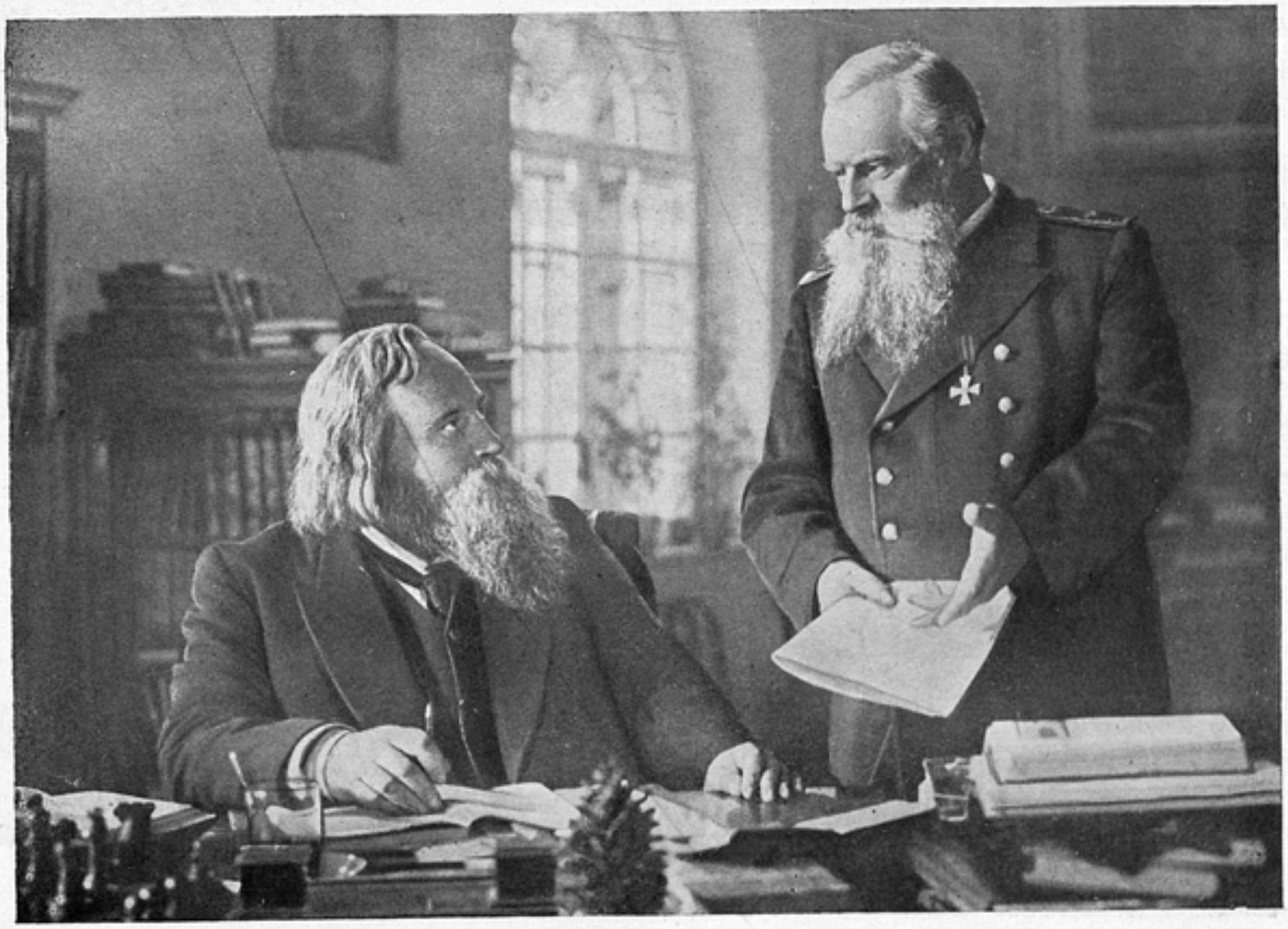
«Александр Попов»—в целом произведение значительное, утверждающее приоритет русской науки в важнейшей области науки и техники. Оно займет почетное место в серии биографических кинопроизведений.

Фильм этот не только прославляет могущество отечественной науки, но и будит в советских зрителях уверенность в собственных силах, которым теперь, в условиях социалистической Родины, быстро идущей к коммунизму, предоставлена полная свобода для творческих исканий и их воплощения в жизнь.

Сценарий А. Разумовского. Постановка Г. Раппапорта и В. Эйсымонта. Операторы Е. Шапиро и А. Назаров. Киностудия «Ленфильм».

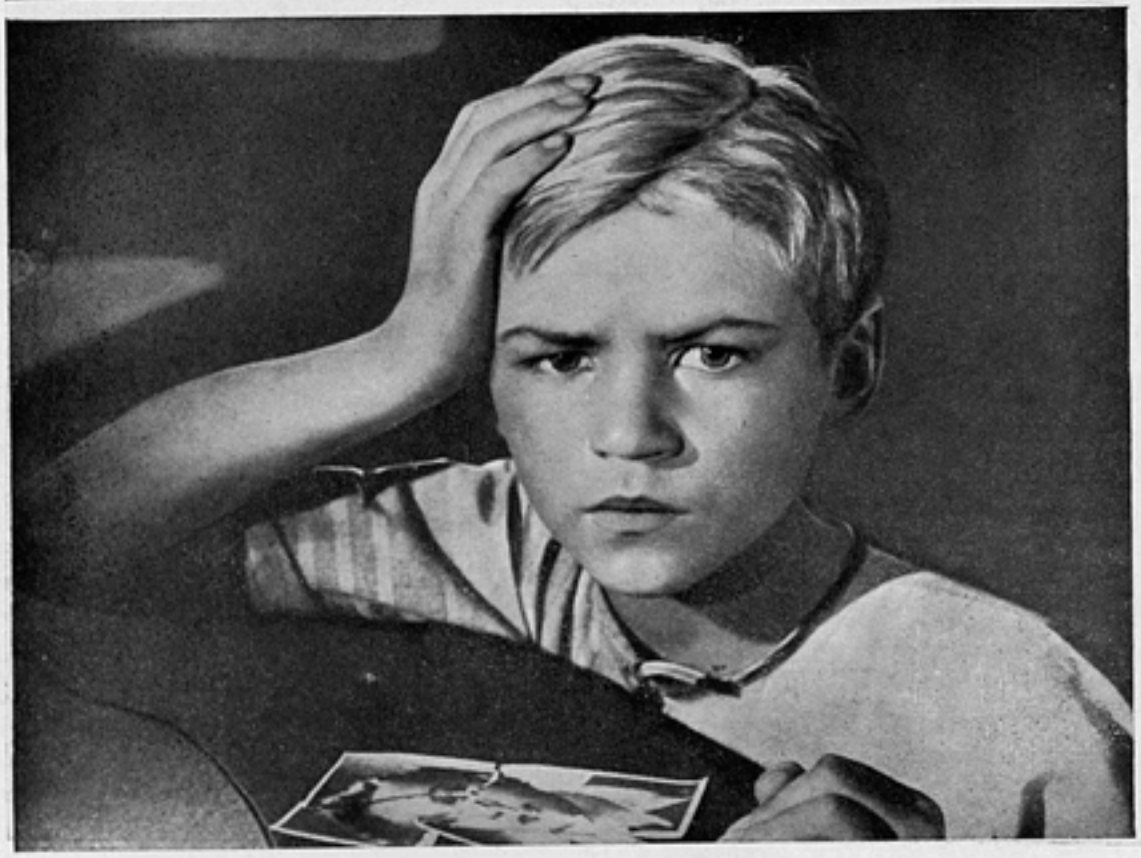
АЛЕКСАНДР ПОПОВ

Вверху — Н. Черкасов в роли Александра Попова. Внизу — (слева) И. Судаков — Д. И. Менделеев и К. Скоробогатов — адмирал С. О. Макаров.



У НИХ ЕСТЬ РОДИНА

Сценарий С. Михалкова. Постановка А. Файнциммера и В. Легошина. Операторы А. Гинцбург и Г. Гарибян. Киностудия им. М. Горького.



П. Кадочников в роли подполковника Добрынина. Наташа Защипина — Ира. Леня Котов — Саша.

Ирина Кокорева

В ЗАЩИТУ СПРАВЕДЛИВОСТИ

В наших лучших художественных кинокартинах правдивость и глубина изображения действительности находятся в единстве с активным, деятельным, то-есть партийным отношением художника к жизни. Именно поэтому лучшие произведения советского искусства полны гражданской взволнованности, политической страстности, публицистичности в самом высоком значении этого слова.

Искусство социалистического реализма теснейшим образом связано с жизнью, целенаправленно и действенно. Ему принадлежит огромная роль в борьбе за изменение и преобразование жизни и человека. Развиваясь в общем русле искусства социалистического реализма, кино имеет немало достижений на этом пути, о чем свидетельствует, в частности, появление за последние годы таких глубоких по своему содержанию и высокохудожественных фильмов, как «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Встреча на Эльбе», «Суд чести», «Падение Берлина», «Кубанские казаки» и многих других.

Эти фильмы были встречены советским народом как большое и радостное событие, так как в них звучал голос самой истории, они являли собой пример борьбы за дальнейшее преобразование жизни, еще и еще раз подтверждали силу и величие принципов искусства социалистического реализма.

К числу этих фильмов, отличающихся исторической правдивостью, политической страстностью и художественной убедительностью, относится и фильм «У них есть Родина» режиссеров А. Файнциммера и В. Легошина по сценарию С. Михалкова. Это глубоко реалистическое и остро публицистическое произведение. Оно насыщено высоким политическим пафосом, который рожден самой жизнью, фактами подлинной, документальной истории.

В списке черных дел фашистствующей англо-американской империалистической реакции, мечущейся в поисках «новых» средств удушения свободы, мира и демократии, имеется неслыханное преступление, которое требует страстного разоблачения: детей, оторванных войной от дома и матерей, хотят лишить родины, счастья, будущего. Все средства насилия, угроз и обмана пущены в ход. С откровенной наглостью возрождена испытанная практика фашистского «лебенсборна».

Всему миру известна трагическая судьба советских детей, испытавших ужасы англо-американской «опеки»,— Вити Рахвалова, Володи Мажарова, Харии Урбанс, Даши Ковчак, девочки без имени и значащейся под фамилией Мюллер и многих, многих других, еще томящихся в застенках и концлагерях, именующихся «сиротскими приютами».

Против этого насилия и надругательства над человеком, в защиту детей поднялся голос правды, человеколюбия, справедливости. На весь мир прозвучали гневные слова советской женщины-матери Евдокии Сердюковой: «Я, русская женщина, мать... спрашиваю, почему не хотят вернуть мне сына ваши соотечественники. Я обращаюсь к вам, женщины и матери Англии, помогите мне защитить поруганное право матери на свое кровное дитя!»

Советский Союз возглавил борьбу сил демократии и прогресса всего мира за торжество подлинного гуманизма. Законное требование — вернуть детей на родину — отстаивает все прогрессивное человечество. Им живет и наша страна, наш народ.

О преступлениях англо-американских «опекунов», об ужасной судьбе детей, лишенных родины, о борьбе советских людей с этим новым злодеянием империалистической реакции и рассказывает фильм «У них есть Родина». Голос советских матерей, совесть мира, звучит в гневной и обличительной речи героя фильма «У них есть Родина» подполковника Добрынина: «Мы требуем, чтобы... находящиеся у вас здесь, в английских и американских приютах, русские, украинцы, латыши, кто бы они ни были, были бы возвращены на Родину, в Советский Союз. И вы, господа, отвечаете за судьбу каждого нашего ребенка, помните это. Мы, представители великого советского народа, будем бороться за каждого нашего ребенка до тех пор, пока не восторжествуют правда и справедливость».

Такова историческая, документальная основа фильма, являющегося еще одним вкладом в дело нашей борьбы за мир, за свободу, за счастье и будущее человечества.

«Не можем, не имеем права молчать, боремся и будем бороться до конца» — в этом заключается общий политический пафос фильма «У них есть Родина». Этот пафос пронизывает все содержание, организует образы, сюжет, дает фильму определенный «темперамент», ритм.

Внешне несложная и не очень богатая разнообразием событий и лиц повесть об освобождении двух советских детей—Иры Соколовой и Саши Бутузова—приобретает большое обобщающее значение. Содержание и смысл фильма гораздо глубже и шире, чем кажется на первый взгляд. Перед нами не только и не просто поединок находчивого и волевого офицера с группой незадачливых в своей наглости и цинизме фашистствующих молодчиков. В столкновении Добрынина с британскими властями и «опекунами», в его борьбе за освобождение советских ребят нельзя не видеть столкновения и борьбы двух миров, двух различных общественно-политических систем, противоположных идеологий. Именно поэтому победа Добрынина — это торжество наших, неизменно справедливых идей и принципов.

Вся деятельность героев фильма, стремящихся вернуть детей на Родину, озарена светом коммунистических идей, советского патриотизма, высокой гуманности. Во имя подлинной человечности борются подполковник Добрынин (артист П. Кадочников) и майор Сорокин (артист В. Санаев). Во имя этого же действует преждевременно погибающая Смайда (артистка Л. Смирнова), мечтающая о счастье иметь советскую Родину.

«Я говорю от имени тех матерей и отцов, которым вы отказываете в праве на счастье, которым вы отказываете в праве обнять своего ребенка. Это прежде всего бесчеловечно!»—твердо звучит голос Добрынина.

И как надежда и вера поднимается вслед за ним еще робкий, но честный голос людей, которым постепенно открывается правда: «Родина,— говорит Смайда, мечтающая о счастье иметь советскую Родину,— это земля, где ты родился, земля твоего отца и твоей матери. Там люди думают и говорят на одном с тобой языке. У каждого человека есть родина, но твоя Родина, Саша, —самая прекрасная, самая лучшая, советская Родина. Там все равны, все счастливы. Там живет Сталин. Он знает и думает о тебе».

Гневно и страстно разоблачается в фильме человеконенавистническая идеология агрессивного империализма, направляющая преступную практику англо-американских оккупационных властей в Западной Германии: «При должном воспитании, господин полковник, из таких щенков вырастают цепные псы»,—«подбадривает» своего разволновавшегося шефа, обеспокоенного решимостью русских освободить детей, матерый британский разведчик и глава «приюта» капитан Скотт.— «Это будут настоящие мужчины, способные на все!»—угодливо заверяет он же своих американских хозяев через мисс Додж, представительницу продажной буржуазной прессы, состоящей на службе у Уолл-стрита.

Подлинный смысл затеянного преступления против человечности откровенно выявлен в недвусмысленном заявлении лицемерно выступающего под знаком «объективности» и «законности» председателя комиссии по репатриации детей: «А вы что, предпочли бы, чтобы ваш сын служил в иностранном легионе? Или хотели бы, чтобы он прыгал с парашютом в тыл врага?» — поясняет лорд Кук своей недогадливой соотечественнице. Агрессорам нужно пушечное мясо для новой войны, и такие, как Кук, предпочитают иметь в качестве пушечного мяса солдат чужих национальностей...

С большой убедительностью устанавливается в фильме связь идеологии и практики этих агентов и прислужников мирового империализма с типично фашистской захватнической политикой, с планами гитлеровцев на мировое господство и с их же методами физического и духовного истребления народов. Советскому офицеру Добрынину приходится напоминать британским властям, что они повторяются в своих идеях и методах, что они прямые наследники немецких фашистов. Многое и другое убедительно раскрывает фашистскую сущность новых империалистических агрессоров. В фильме, например, ярко показаны «благотворительные» приюты англичан, ничем не отличающиеся от гитлеровских застенков и концлагерей; полностью разоблачена двуличная и провокационная милитаристическая политика новых «хозяев» Западной Германии, заставляющая вспомнить лживую «дипломатию» заправил гитлеровской Германии; в фильме изображается, как англо-американские власти вновь делают ставку на профашистские слои населения Западной Германии (например, фрау Вурст) и т. д.

Для выражения своего замысла авторы фильма нашли впечатляющий композиционный прием: последний эпизод, в котором показано, как английские «опекуны» и «благодетели» продают и угоняют в рабство советских детей, повторяет пролог фильма, где изображалось то же преступление, совершенное некогда немецкими захватчиками. И там и здесь проходит колонна измученных, истощенных ребятишек, конвоируемых вооруженными молодчиками, с той только разницей, что в прологе в роли палачей выступали гитлеровцы, а в конечном эпизоде—английские офицеры.

Все, что относится к разоблачению планов подготовки и развязывания новой войны, к разоблачению деятельности служак и лакеев англо-американского империализма, сделано в фильме ярко, темпераментно, убедительно. Это — заслуга всего творческого коллектива, работавшего над созданием фильма «У них есть Родина».

Полны огромного внутреннего смысла и напряжения эпизоды и сцены, где сталкиваются с миром зла и насилия люди, борющиеся за правду высокого гуманизма. Это сцены, в которых моральная победа всегда остается на стороне идей и принципов советского патриотизма и гуманности. Таковы встречи подполковника Добрынина с Баркли, заседания комиссии по репатриации детей. Краток, выразителен и полон глубочайшего внутреннего смысла диалог в этих сценах. Подтекст своих речей и сцен в целом актеры доводят до зрителя выразительно и точно. В частности, П. Кадочников (подполковник Добрынин) отлично обыгрывает реплики противника в беседе-поединке с Баркли. Превосходство советского офицера он доносит через тонкую, проходящую через всю беседу, ироническую интонацию, через жест, многозначительные паузы, мимику. Так же хорошо справляется со своей задачей и В. Станицын, играющий полковника Баркли — идейного противника Добрынина. На протяжении всей сцены он сохраняет интонацию внешнего равнодушия и безучастного отношения к вопросу о «приютах». И только по выразительности его фигуры, лица, жестов можно догадаться о бешенстве почувствовавшего свое поражение и бессилие старого хищника. Хорош и лорд Кук в исполнении А. Хохлова: неизменной флегматичной манерой поведения, внешним равнодушием даже к своим собственным неудачам подчеркиваются артистом вошедшие у этой лисы в привычку обман, лицемерие, ханжество...

Нельзя без содрогания и гнева смотреть на экран, когда рассказывается об отчаянном положении советских детей, томящихся в англо-американском плену и подвергающихся всевозможным нравственным пыткам. Потрясает судьба Иры Соколовой, проданной в рабство к алчной и жестокой немке Вурст, заставляющей девочку прислуживать пьяным, разнузданным американцам — посетителям ее пивной.

Сцены, показывающие воочию преступления «опекунов» и их прислужников, — лучшие в фильме. Они убедительно объясняют, почему советские дети боятся вслух выразить желание вернуться на Родину, упорно молчат, как это делает, например, Женя Руденко, а на последнем заседании комиссии — Ира Соколова. Мы уже видели методы «воздействия» и «воспитания» англо-американских «опекунов», и дополнительные пояснения излишни. Можно лишь пожалеть, что гораздо меньше, мельком, изображена жизнь детей в «приютах». Здесь у авторов фильма была возможность более ярко показать естественную тягу советских детей на Родину, их растущий гнев и протест, их все более активное сопротивление. Это лучше объяснило бы, отчего может один мальчик, такой, например, как Женя Руденко, замкнуться и временно подчиниться, а другие, как Саша Бутузов, активно сопротивляться. Это лучше прояснило бы и образ Саши, так как в фильме есть некоторый разрыв между поведением Саши в приюте, где он твердо заявляет своим мучителям, что войну выиграли русские, и его же угрюмой покорностью на первом заседании комиссии по репатриации детей.

Судьба и история освобождения Саши Бутузова изображена в фильме несколько внешне. Авторы сочли нужным изображать два побега мальчика из приюта, мало показав в то же время сам образ Саши в развитии и движении. В силу этого исполнитель Саши — Леня Котов оказался в менее выгодном положении, чем играющая Иру Соколову Наташа Защипина. В самом образе Саши сценарист и режиссер наметили меньше красок; в этой роли мало внутренних нюансов и переходов. Несмотря на это, следует отдать должное игре обоих маленьких артистов, создавших образы чудесных советских ребят, борющихся со своими палачами так, как это могут делать советские дети.

Трудно сказать, чья фигура выразительнее из всех действующих в фильме англо-американских преступников. Образы их разработаны скупо, но очень выразительно. Здесь сказа-

лось не только высокое качество режиссерской и авторской работы, но и актерское мастерство. Артист В. Станицын (полковник Баркли) стремится в первую очередь разоблачить лживую лойяльность английского дипломата, лицемерие наших так называемых военных «союзников». С большим подъемом и темпераментом проводит свою роль М. Астангов (шеф приюта капитан Скотт). Внешне сдержанный и холодный, он создает образ сильного, изворотливого и коварного врага. У этой гадины — не одна личина: как хамелеон, меняет Скотт свое обличье. В беседах с Баркли он принимает заимствованную у того позу любезного и самоуверенно-равнодушного «дипломата»; в разговоре со Смайдой, которую он должен обмануть, перед нами лицемерный ревнитель «свободы» и «демократии»; наедине с Упманисом Скотт становится таким, каков он в действительности, — провокатором и убийцей.

Традиционное лицемерие не только буржуазной английской дипломатии, но и правосудия лучше всего разоблачается фигурой лорда Кука. Галерея душителей свободы и демократии дополняется в фильме образом шпиона, предателя и палача Упманиса в исключительно цельной и выразительной игре артиста В. Соловьева. Это один из тех гангстеров, которых усердно плодят в своей стране и во всем мире заправилы английского и американского империализма.

Большой обобщающий смысл приобретает в фильме зловещая фигура американской журналистки Додж, признающей одного хозяина—доллар. Выразителен в этом смысле весь эпизод инсценировки благополучия, якобы царящего в британских «приютах». Журналистка Додж — это как бы американский «босс», посетивший своих прислужников из маршаллизированных стран. Символичны поведение и разговор Додж — этого штурмовика в обличье представителя «объективной» прессы:

«Скатерть!.. Цветы!.. Бутафорию!..— командует она.—Встать!.. Читать молитву! Голову!.. Живот!»

Это распоряжение, приказ, окрик, даны в остро гротескной манере, в которой ведет свою роль Ю. Глизер. Но этот гротеск глубоко реалистичен, ибо уродлива и гротескна сама действительность, которая рождает скоттов, куков и доджей.

Эпизоды, разоблачающие американскую экспансионистскую политику в Германии, были в пьесе С. Михалкова бледны и мало выразительны. Развитие этих эпизодов в сценарии очень обогатило и расширило идейное содержание фильма. Много добавил в этом отношении и один из самых ярких и запоминающихся в фильме образов — образ немки Вурст (артистка Ф. Раневская). Выше мы уже говорили о том, что фильм показал активизацию профашистских элементов в Западной Германии, поднявших голову при поддержке своих англо-американских хозяев. Естественно, что в фильме образ Вурст получил гораздо более глубокое и широкое толкование, чем в пьесе.

Кадр из фильма «У них есть Родина».
Л. Смирнова в роли Смайды; Г. Юдин в роли Курта

Но если бы фильм «У них есть Родина» ограничивался только одним изображением и разоблачением мира реакции и агрессии или даже описанием отчаянного положения детей, лишенных Родины, он еще не имел бы того большого и остро актуального общественно-политического звучания, которое свойственно лучшим произведениям советского кино и которое этот фильм, безусловно, имеет.

В фильме показано, как советские люди, воодушевленные идеями патриотизма, ведут борьбу со всяческими кознями империалистической агрессии. Эта борьба и составляет основу сюжета. Убедительно изображены и те трудности, которые приходится преодолевать советским людям, отстаивающим правое дело — дело возвращения советских детей на Родину.

В фильме есть волнующие сцены, в которых слышится гневный и требовательный голос всего советского народа, всей прогрессивной общественности. Таковы, например, сцены заседания комиссии по репатриации детей и концовка, где звучит страстное обращение матери Саши Бутузова к демократическим силам всего мира. Полна смысла панорама Москвы в начале фильма. Она воспринимается, как символ мощи и красоты нашей великой социалистической Родины и с особенной остротой дает почувствовать контраст между миром социализма и миром империалистической реакции, пытающейся привести человечество к мраку и гибели.

Однако на пути художественной реализации той значительной темы, которая лежит в основе рассказа об освобождении советских детей, у авторов фильма «У них есть Родина» есть досадные ошибки и промахи. В самом деле, мы уже говорили, что много верных и разнообразных красок и приемов найдено в фильме для разоблачения черных замыслов реакции и агрессии. К сожалению, нельзя сказать, что задача изображения сил, противостоящих англо-американским империалистам, решена столь же убедительно и полно: кое-что сделано здесь мимоходом, непродуманно, наспех.

Прежде всего, авторы сценария и фильма несколько сузили сюжет, сделали его чрезмерно локальным. Из всех персонажей, борющихся в фильме за мир и освобождение детей, только Добрынину и Смайде придана относительно действенная, драматическая роль. Внимание авторов сосредоточено главным образом на перипетиях поединка лишь одного советского офицера с британскими оккупационными властями. Авторы как бы сюжетно изолировали деятельность Добрынина, не раскрыв его взаимо-

отношений с друзьями и помощниками. В силу этого Добрынин оказывается местами риторичным, а его деятельность — известной лишь ему самому. Думается, что авторам следовало всемерно расширить сюжет, раскрыть тему в показе более широких жизненных связей героев, в более богатом драматургическом действии. Тогда борьба советского офицера за возвращение детей на Родину выступила бы более отчетливо как часть общего дела нашей борьбы за мир и демократию. В этом плане и силы демократии и прогресса всего мира также могли бы быть представлены более широко. Тогда и фильм в целом получил бы еще более широкое международное значение.

Мало места занимает в фильме и образ русской женщины-матери, активного борца за мир. Роль матерей Иры Соколовой и Саши Бутузова драматургически пассивна, бездейственна. Это тем более досадно, что в роли матери Саши Бутузова выступила одна из лучших советских актрис—В. Марецкая, сумевшая даже и в эпизодической роли создать светлый, волнующий образ.

Серьезные претензии можно предъявить к другим героям фильма. Нет, например, сюжетной необходимости в таком персонаже, как майор Сорокин,— у него общая с Добрыниным функция. А как самостоятельный образ он не развит, не оригинален — и вовсе не по вине хорошего актера В. Санаева.

Неполно раскрыт и образ Смайды. В пьесе С. Михалкова этот образ был понятнее, так как имел движение, которого совсем лишился в фильме. Актриса Л. Смирнова с начала и до конца ведет роль в одной краске. Очевидно, такова режиссерская трактовка этого образа. Смайда постоянно выражает только тревогу, недоверие, сомнение. Совсем пропал в фильме путь, который в пьесе проходит Смайда от наивной и доверчивой девушки до осознавшего цели борьбы борца. Хотелось бы видеть этот путь, так как он воочию показал бы, как растут и множатся во всем мире силы демократии и прогресса.

В образе Курта авторы сделали попытку показать пробуждающийся в немецком народе, находящемся в англо-американской оккупации, активный протест и сопротивление, показать, как присоединяется немецкий народ к общему делу борьбы лагеря мира и демократии против новых агрессоров. Задача — важная и значительная. Однако решена она здесь робко, стыдливо, а порой и беспомощно. Немецкий народ поставлен в фильме по преимуществу в положение только пассивного ожидания. Активного протеста и сопротивления, которые вошли бы в драматургию фильма, нет. Не может спасти положения ни Курт, ни иллюстративная фигура немца, расклеивающего прокламации, ни информационная фраза одного из немцев, посетителей кафе фрау Вурст: «Народ еще скажет свое слово».

Стремясь показать рост демократических сил Германии через образ Курта, авторы фильма чисто внешне привели этого героя к протесту и борьбе, не осознав того значения, которое мог бы получить этот образ в фильме. Ведь по существу фигура Курта трагична. Позиция «нейтралитета» этого героя во многом тормозит деятельность сил, стремящихся вернуть детей на родину. Эта позиция объективно сделала Курта виновником гибели Смайды. И нам думается, что можно было бы решительно усилить эти акценты, показав, таким образом, что нет и не может быть средней позиции в столкновении и борьбе двух противоположных миров, что позиция так называемого «нейтралитета» льет воду на мельницу врагов народа, в том числе и немецкого, что эта позиция глубоко ошибочна, а порой и прямо преступна.

В фильме этого не сделано. Внутреннего движения образа Курта нет, поэтому и непонятна та многозначительность, которую авторы пытались придать этому образу. Что собственно хотели выразить режиссеры и оператор, часто выделяя Курта крупным планом и придавая его лицу и фигуре многообещающую таинственность, так и остается неясным. Между тем, это слишком «сильный» прием для того, чтобы просто сообщить о нежелании героя принять участие в политической борьбе, не вкладывая в это свое сообщение никакого отношения к позиции «нейтралитета» вообще. Жаль, что образ Курта оказался обедненным. Судя по всему, артист Г. Юдин, играющий роль Курта, мог бы прекрасно справиться с более глубоким и содержательным образом представителя немецкого народа.

Можно указать и на некоторые другие недостатки, снижающие идейное звучание и художественное качество фильма. Некоторым эпизодам и сценам, например, присущи внешняя эффектность и мелодраматизм, не соответствующие глубокому содержанию и высокому политическому пафосу фильма в целом. Иногда чисто внешними приемами стремятся авторы фильма усилить воздействие сцен. Но это в большинстве случаев, наоборот, лишает эпизоды должной силы. Так, например, бегство Иры и Саши под дождем и ветром впечатляет гораздо меньше, чем не сопровождаемые никакими внешними эффектами сцены, дающие возможность воочию убедиться в том отчаянном положении детей, в которое они поставлены своими англо-американскими «опекунами». Путь детей в холод и дождь не может произвести более страшного впечатления, чем сцены в приюте или на заседаниях комиссии, еще и потому, что ведь зрителю известно, что Саша и Ира идут к своему спасению. Значит «эффекты» работают здесь вхолостую. Гораздо богаче и разнообразнее могла бы быть использована в фильме музыка. Ее назначение временами тоже чрезмерно мелодраматично: она используется чаще всего там, где у авторов появляется желание вызвать у зрителя слезливую жалость к детям.

Мало развит, почти свернут конец фильма. Авторы прибегли здесь к чисто иллюстративному монтажу (бегство и спасение Саши). Этого можно было бы избежать, если, как мы уже говорили, сюжет фильма был бы глубже и шире разработан. Узость, локальность сюжета привели и к некоторому однообразию интерьеров, которых вообще слишком много в фильме. Хочется больше «свежего воздуха».

Эти и некоторые другие недостатки не могут, конечно, лишить фильм его поистине огромной идейно-художественной значимости. Слишком высок и силен его политический пафос, слишком значительно и глубоко содержание, убедительно в целом художественное решение важной и серьезной темы.

Фильм «У них есть Родина» вдохновляет на борьбу с преступлением, которое продолжается. Он вселяет в зрителя уверенность в торжестве поднявшихся на борьбу сил демократии и прогресса всего мира. К голосу героини фильма матери Саши Бутузова горячо присоединяются голоса всех зрителей, всего советского народа и прогрессивного человечества.

«Матери всего мира, я обращаюсь к вам! И пусть услышат мой голос все честные люди на земле, пусть услышат меня и те, которые не отдают нам наших детей. Преступление продолжается! Они хотят сделать из наших детей рабов и предателей. Они обрекают их на страшную судьбу людей без роду, без племени, они готовят из них пушечное мясо для новой войны. Мы не хотим войны! Мы воспитываем наших детей для мирного труда, для счастья всего человечества! Мы не можем молчать! Нас миллионы, честных простых людей. В наших руках судьба мира, судьба наших детей, судьба всего человечества! Боритесь за мир! За нас правда! С нами Сталин!»

Г. Кремлев

ДОСАДНЫЕ ОШИБКИ ХОРОШЕГО ФИЛЬМА

У всех на памяти, как празднично необычно выглядели газеты в тот день октября 1948 года, когда на их страницах появилась карта европейской части Союза, смело расчерченная линиями государственных лесозащитных полос. Читатель, который ещё не так давно впивался в карты фронтов, стараясь реально ощутить грядущую победу, ныне с волнением рассматривал новую карту — карту великих бескровных сражений, постигая гениальный стратегический замысел победы над природой. Очертания этой карты восприняты и усвоены советским народом не как условная графическая схема, а как радостный, содержательный символ реального сталинского плана преобразования природы, являющегося составной частью сталинской программы коммунистического строительства в нашей стране.

С понятным волнением смотрится в документальном фильме «Обновление земли» замечательный кадр: на экране кусок знакомой карты с характерными зигзагами. И вдруг зритель обнаруживает, что это не карта, а земля, снятая с самолёта, что уходящие за горизонт бурые зигзаги не вычерчены картографом по линейке и не залиты краской — это свежие, аккуратно вспаханные участки трассы одной из лесозащитных полос. Всего полтора года прошло, а уже можно воочию видеть, как план, поражавший небывалыми масштабами, воплощается в жизнь героическим трудом советских людей.

Колхозники и колхозницы, работники совхозов и лесхозов, МТС и лесозащитных станций, агрономы и мелиораторы, лесоводы и механизаторы, студенты, лаборанты, учёные — в этой обширной галерее живых людей, показанных в фильме, представлены тысячи тружеников, вставших по зову партии в шеренги наступающих на засуху армий.

Фильм показывает трудовые будни, но в буднях такого труда чувствуется подлинно праздничный подъём. С песней о счастье выходят на работу в степи Юго-Востока шумливые и весёлые чкаловские комсомольцы, молодёжь Сталинградского тракторного. Кадры, снятые во многих уголках страны, сливаются в единый образ: борьба за обновление земли стала народным движением. Советские люди восприняли задания партии и правительства как своё родное, кровное дело.

Большой интерес вызывают эпизоды фильма, которые показывают, как богато технически оснащён труд советских людей. За тягачами и тракторами специализированных типов кадр за кадром проходят мощные плуги, культиваторы, лущильники, за лесопосадочными машинами — лесные сеялки; вгрызаются в грунт всевозможные землеройные машины, грейдеры, каналокопатели, бульдозеры; к дождевальным установкам гонят потоки воды гигантские насосы... Обилие, многообразие и новизна техники поистине потрясает, вселяет глубокое чувство патриотической гордости: нет в мире другой страны, чья индустрия в состоянии так бороться за высокие и устойчивые урожаи!

И если советские люди оседлали такую технику,— не устоять теперь недавно еще неодолимым силам природы. Раз уж находит советский человек распределение природных благ несправедливым, он переделает и природу по-своему, перекроит географию, изменит климат, обновит землю. Будет, непременно будет на засушливом Юго-Востоке влага в достатке,— ведь вот устраняют же её излишки в Ирпенской пойме, в болотах Колхиды!..

Авторы фильма — сценарист М. Садкович и режиссёр И. Копалин — не только фиксируют замечательные явления нашей жизни, но и популярно разъясняют их научную сторону, знакомят с методами передовой советской агробиологии. В хроникальные натурные кадры умело вкраплены оживлённые, динамичные чертежи, дающие возможность представить роль лесонасаждений в защите посева от суховеев, а также крупные планы, которые наглядно иллюстрируют сущность процессов, протекающих в почве.

Мастерство главного оператора фильма Б. Волчека, операторов М. Глидера, С. Киселева, С. Уралова, З. Фельдмана и В. Штатланда позволило добиться общего высокого уровня изображения, хотя съемки производились в самых разнообразных условиях. Запоминаются выразительные, прекрасные по цвету кадры: Кремль и цветущая яблоня в лучах рассвета; песчаный буран в пустыне, от которого тускнеет красочное пятно одинокого каравана; заснеженная, залитая солнцем деревенская улица; зимние сумерки — фиолетовые с золотом; многие лесные пейзажи — берёзки на фоне чистого озера, бронзовые клёны Великого Анадола.

И высокое качество, и вместе с тем ограниченное количество таких эффектных кадров свидетельствуют о том, что мастера документальной кинематографии не только овладели техникой цветной съёмки, но — что гораздо важнее — умеют тактично и обдуманно применять это художественное средство для выражения идеи произведения.

Может показаться, будто цветному фильму о лесах следовало быть более щедрым на живописные пейзажи. Но это неверно. «Лес — краса природы» — это только вскользь брошенная в фильме мысль; важнее другая — «Лес в борьбе с засухой». Сознательно подчиняя этой мысли изобразительное решение фильма, авторы не увлекаются живописностью лесного пейзажа как самодовлеющей ценностью. Они не смакуют и такую «аппетитную» лесную деталь, как грибы. Крупно снятые, сочные по цвету, с росинками на шляпках, грибы введены в фильм и смонтированы с общими планами леса не ради «бескорыстного эстетического наслаждения», а с точным заданием: как зримый признак незримого качества — «влажного» и «прохладного» лесного микроклимата.

Такой же продуманный подход чувствуется и в трактовке фильмом безлесных пейзажей. Авторов не увлекают ни отвлеченно взятая поэзия степных просторов, ни своеобразная романтика пустыни. Они показывают, как отвратительна выжженная зноем, потрескавшаяся от жажды, изборождённая глубокими мор-

щинами оврагов земля, на которой ютится лишь сухой ковыль да кочует перекати-поле. Они подчеркивают, что в дремлющих под мерные звуки сюиты Бородина золотых волнах песчаного моря таится вредоносная сила, готовая ринуться на цветущие земли, пожирая их плодородие.

Зато как облагораживают природу вещественные знаки человеческого труда, который преобразует степи, оживляет пустыни! Посмотрите,— убеждают нас авторы,— поэтичны не только буйные заросли приморских кедров, но и геометрически аккуратные «оборонительные рубежи» докучаевских лесопосадок. Полны очарования не только тихие, извилистые реки южных равнин, но и прямолинейный, полноводный канал имени Кирова, возрождающий жизнь в омертвевшей, иссохшей почве. Так, рассказывая о народнохозяйственном значении лесонасаждений, каналов и водоёмов, фильм одновременно с большой силой раскрывает и их эстетическую ценность, утверждает новое понимание прекрасного.

Таковы главные из многих идейно-художественных достоинств фильма «Обновление земли». Действуй они в полной мере, их с лихвой хватило бы для его успеха. Однако нельзя закрывать глаза на тот, казалось бы, странный факт, что произведение на актуальную, волнующую тему, к тому же обладающее большими достоинствами, всё же не возбудило у массового зрителя того интереса, на какой вправе было бы рассчитывать.

В прессе частично уже отмечались некоторые недостатки фильма «Обновление земли». К сожалению, они-то в известной мере и ослабляют воздействие его бесспорных достоинств.

В чём же эти недостатки?

☆

Оценивая то или иное произведение документального кино, очень часто рассуждают так: пусть, мол, не обольщаются авторы успехом своей картины, ибо интерес к ней объясняется интересом к самой теме; зрителя, мол, волнует сама жизнь, увиденная в картине, увлекает наша прекрасная действительность, её героические события, замечательные люди, а не искусство оператора, тем более — не мастерство режиссёра, и уж конечно — не достоинства сценария...

Непонятно, почему эти рассуждения так распространены, вопреки тому, что они явно порочны по крайней мере трижды: они теоретически неверны, практически вредны, а по человечности попросту и не справедливы.

Рецензенты документальных фильмов хотя и исходят из правильной предпосылки — «прекрасное есть жизнь», но обычно ограничивают свою задачу истолкованием красоты самой действительности, пренебрегая формой анализируемых произведений, как будто между реальной жизнью и её отражением в фильме, то-есть жизнью, опосредствованной способами документального кино, существует полное или зеркальное тождество. Тем самым игнорируется активная роль документалистов, а перспектива их творческого роста сводится как бы только к техническому усовершенствованию отражающей способности зеркала — лишь бы обойтись без искажений.

Жизнь, отражённая фильмом «Обновление земли», и интересна сама по себе, и отражена без искажений, местами вполне удачно. Но для полного успеха документального фильма этого, оказывается, ещё не достаточно. Ошибки, допущенные в «Обновлении земли», заключаются не в нарушении правдивости; они, главным образом, касаются вопросов композиции произведения документального кино.

Прежде всего бросается в глаза, что авторы произвольно расширили тему.

Сталинский план наступления на природу и обновления земли велик, многообразен и начат осуществлением давно. Но своим постановлением от 20 октября 1948 года партия и правительство весьма точно определили его решающее звено на ближайшие годы — это обеспечение «высоких и устойчивых урожаев в степных и лесостепных районах европейской части СССР». А фильм к этой чётко обрисованной грандиозной задаче привносит свои географические и тематические дополнения. Он довольно подробно показывает, например, Узбекистан, Фархадскую ГЭС, затрагивает большую проблему селекции новых культур, говорит об акклиматизации старых культур в новых условиях и т. д.

У зрителя, хорошо знакомого с истинными рамками государственного плана, законно возникают десятки вопросов: раз уж фильм расширил эти рамки, то где же другие республики Средней Азии и прочие районы Союза? Где Мингечаур, каскады Севана? Где новые породы животных? А огородничество на Крайнем Севере? А сады Урала? А московские арбузы, лимоны, чумиза?

На эти вопросы резонно было бы ответить: «никто не обнимет необъятного». Но ведь авторы первые пренебрегли этим мудрым правилом!

Без нужды раздвинув границы темы за счёт проникновения в её глубину, авторы не смогли точно определить место в ней вполне конкретного государственного плана и ясно обрисовать его историческое значение. Фильм утратил структурную чёткость.

Где, например, вступление к фильму? Как определена в нём тема произведения?

«Начинается день...» — звучат первые слова диктора. Но фильм начинаться этими словами явно не может. Какой день? Может быть, это образ: «утро Родины»? Тогда он не развит. Может быть, это день 1 Мая, день Воздушного флота, день выборов или иной календарный день, насыщенный памятными событиями? Но событий этого столь торжественно начавшегося дня хватило ровно на 30 метров плёнки: так быстро приводит аппарат зрителя в Тимирязевскую академию, куда, как выяснилось, только и надо было сегодня попасть...

Здесь мы слышим слова диктора: «До конца познать растительный мир, его друзей и врагов, заставить их служить человеку,— так завещал Тимирязев». Это первая мысль, высказанная после вступительного информационного текста, и как первая — она звучит эпиграфом. Но при всём уважении к Тимирязеву, нельзя признать удачным, чтобы его завещание служило эпиграфом к фильму о сталинском плане преобразования земли...

В древотеке Академии авторы делают ещё одну попытку начать фильм, приглашая раскрыть «вместе с будущими агрономами, лесоводами... книгу (?) о нашем национальном богатстве». Но и эта попытка неудачна: во-первых, выбранная авторами форма дальнейшего повествования (киноочерк) привлекательнее, чем объявленное ими учебное занятие со студентами; во-вторых, тема занятия сформулирована неверно — речь-то как раз идет не о наших природных богатствах, а о борьбе с природой, там, где она бедна плодородием.

После ряда пейзажей диктор говорит: «Кончаются лесные массивы, и земли засушливого Юго-Востока остаются беззащитными». Только этими словами кончается затянувшееся вступление. Начинается собственно фильм.

Проследим его дальнейшее развитие. На ознакомление с тем, что предшествовало появлению в 1948 году постановления партии и правительства, отведены почти полностью первые две части фильма, то-есть около трети всего метража. Арифметически такое соотношение, быть может, и правильно. Но что показано в этих частях? Как подготавливают они зрителя к усвоению исторического смысла сталинского плана наступления на засуху?

Вспоминая мечты и опыты Докучаева, диктор сообщает: «Но в те годы ни труды учёных-одиночек, ни их опыты не стали достоянием народа». На экране в это время дана панорама пышных хлебов, стоящих под защитой гряды деревьев, которые посажены Докучаевым. Не подкреплённая экраном, произнесённая скороговоркой, фраза эта только констатирует, но не поясняет, не помо-

гает понять важный и сложный вопрос: почему же труды учёных не стали тогда достоянием народа? А сложность вопроса заключается в том, что не только царское правительство не могло бороться с засухой, но и само дореволюционное крестьянство к этой организованной борьбе было не способно, хотя объективно в ней и заинтересовано.

Года за полтора до того, как В. Докучаев обосновался в Каменной степи, «Отечественные записки» публиковали очерки Глеба Успенского «Крестьянин и крестьянский труд» («На родной ниве»). Точно перед сфинксом стоял Успенский перед мужиком, теряясь в мучительных догадках: почему тот «равнодушен» к коренным вопросам крестьянской жизни? Ведь на том самом месте, где этот крестьянин бьётся над работой, «точно так же бились ни много ни мало, как тысячу лет, его предки и, можете себе представить, решительно ничего не выдумали и не сделали для того, чтобы хоть капельку облегчить ему возможность быть «сытым»... даже мысли о том, что каторжный труд... должен быть облегчаем, не оставили своим потомкам». Как получил мужик от прародителей непролазное болото, так и оставит он своим потомкам болото в том же самом виде. Иронизируя над пресловутой общиной, Успенский описывал крестьянина, который священнодействует «перед такой громадной общественной надобностью, как загородь, даёт целые драматические представления при найме пастуха или при покупке быка». И как ни призывал Г. Успенский крестьянина к коллективной обороне против всевозможных зол, к дружеству, сотовариществу, согласному общинному труду на общую пользу,— ответ был один:

— Захотели вы с нашим народом! Нешто наш народ присогласишь? Нешто он что понимает?..

Если бы авторы фильма сильнее акцентировали мысль о том, что в досоциалистическом обществе бесплодны мечты о победе над засухой, то величие опирающегося на всенародную поддержку сталинского плана обновления природы обрисовалось бы ещё ярче, как одно из конкретных выражений неоспоримого преимущества советского государственного и общественного строя. Но такого акцента в фильме нет, и потому нет необходимой резкости противопоставления двух исторических систем. В зрелищном материале фильма дан по существу плавный, постепенный переход: вот взрослые «докучаевские» деревья, вот деревья помоложе — эти посажены в 1925 году, вот многие иные, более поздние меры против засухи, а вот и государственный план... Что же получилось при соблюдении в показе такой последовательности?

Дело в том, что при всей широте размаха борьбы с засухой в Советском Союзе до 1948 года—начинания эти по сравнению с государственным планом 1948 года носили предварительный и очень скромный характер. А в фильме эти эпизоды выглядят намного эффектнее последующих, наиболее важных для развития темы эпизодов, излагающих первые шаги осуществления плана. Документалист не раб фактов. Он обладает известной свободой в обращении с материалами соответственно своей идейной задаче. В данном случае авторы вправе были нарушить хронологию: мероприятия, начатые до принятия плана, следовало показать как наглядный пример будущего сегодняшних лесопосадок.

Момент опубликования плана должен бы стать переломным пунктом развития темы. А в фильме не подчёркнута значительность того факта, что появился государственный документ, не имеющий равных себе в истории.

Итак, ни во вступлении к фильму, ни в первых двух частях не чувствуется ясности тематического задания. Именно поэтому-то зрительный материал недостаточно организован. Две мысли — «Борьба с засухой в дореволюционной России была безнадёжной» и «Только социалистической стране по плечу такая задача» — вот два смысловых полюса, сходящиеся магнитные силовые линии которых должны были связывать все детали первых двух частей. Этого не получилось.

Недостаточно ясно выражены подобные же смысловые акценты и в остальных частях фильма. Посевы и посадки леса весной 1949 года показаны, например, в хорошем темпе, с напряжением, во всём многообразии машинной техники и ручных способов труда. Этот кусок принадлежит к лучшим в фильме, отличаясь выразительностью, компактностью материала и композиционной завершённостью. Но, исчерпав тему эпизода и уже собираясь перебазироваться на следующий смысловой рубеж, авторы неожиданно закладывают крутой вираж и идут, так сказать, «вторым заходом»: опять сев и посадки... опять машины... опять вручную... И это единственно того ради, чтобы дополнительно упомянуть, что в севе участвовали также и воронежские и тамбовские колхозники. Так, над строгим отбором характерного — этим железным правилом документалистов — почему-то восторжествовал принцип областного представительства, а над экономией средств—расточительность. В результате, только что сложившийся образ утрачивает свое обобщающее значение и воспринимается лишь как начало в длинном ряду перечисления единичных фактов.

Показав сев, посадку леса и уход за молодыми побегами, фильм переходит к теме строительства водоёмов и начинает развёрнутый показ. И вдруг, спохватившись, словно рассеянный лектор, пропустивший какой-то тезис, снова возвращается к выращиванию дубков, снова вспоминает метод гнездового посева. Затем экраном снова завладевают тракторы, которые до этого пахали много, но как выяснилось, с тематическими «огрехами»—они обошли подтему дубрав промышленного значения, о создании которых теперь задним числом и упоминается. А дальше продолжается прерванная тема строительства водоёмов...

Есть в фильме менее значительные, но тоже характерные погрешности. Вот, например, экран ведёт речь про обводнение полей. У канавки расположился пожилой колхозник. На лице его довольная улыбка. Он говорит что-то смешное в трубку полевого телефона. Диктор сообщает, что этот бригадир колхоза не ждёт, мол, дождя, а вызывает воду по телефону... Дальше видно, как диспетчер оросительной системы, выслушав бригадира, даёт распоряжение, и на полях появляется вода. «Приём заказов на воду по телефону» — это весьма удачно найденная, живая деталь. Но воздействие хорошей авторской шутки ослаблено тем, что и до нее работа диспетчера была уже показана. Следовательно, пропал эффект неожиданно серьёзного разрешения шутки, а без этого она утратила свою силу.

Повторы, перебивки логической последовательности темы, торможение напряженности её развития, ослабление силы эмоционального воздействия отдельных эпизодов — в этих примерах отчётливо проявляется композиционная аморфность фильма. Она крайне утомляет, так как на попытки восстановить нарушенные смысловые связи зрителю приходится затрачивать значительную долю внимания. Подобные непроизводительные затраты на преодоление «внутреннего трения» снижают коэффициент полезного действия фильма.

Этот недостаток не характеризует творчества И. Копалина вообще, и, может быть, не является типичным для нашего документального кино. Но в фильме «Обновление земли» допущены, кроме того, другие ошибки, которые свойственны многим лучшим произведениям документалистов. Каковы эти ошибки?

☆

Нетрудно заметить в фильме «Обновление земли» известную диспропорцию между звуком и изображением. Определение «документальный» относится исключительно к изображению: ни одного «документального» звука не проникает на экран. Песня и два-три случая «шумового оформ-

ления» не в счет, они не подлинны. Реальный мир обеззвучен, как будто человечество, изобретя звуковой кинематограф, ещё не додумалось до синхронной съёмки!

На почве «абсолютной глухоты» документального кино развилась и другая опасная болезнь: «гипертрофия дикторского текста».

Звук справедливо называют одним из главных компонентов всякого кинопроизведения. При этом фильм правильно уподобляют химическому соединению, чьи компоненты образуют такое единство, вне которого их нельзя представить себе существующими самостоятельно. Ни фонограмма художественного фильма, ни его изображение не могут существовать сами по себе, как независимые и завершённые явления искусства.

Подобно дикторскому тексту большинства документальных фильмов текст М. Садковича в «Обновленной земле» — это законченное литературное произведение, очерк. Изъятый из фильма, он почти без изменений способен к самостоятельной жизни: как и литературные сценарии, его можно печатать в газетах и журналах, передавать по радио.

Принимать такую оценку за похвалу, значит совершать роковую ошибку. Лёгкость иссечения текста из ткани произведения должна, наоборот, вселять тревогу, как симптом нестойкого единства фильма. Сохранение своего качества без изменений и при совместном и при раздельном существовании свойственно лишь составной части механической смеси. Иное дело — сценарий, это не компонент, а основа произведения. Журнальный очерк может стать основой документального фильма, но не может целиком превратиться в дикторский текст по той же причине, по какой сценарий художественного фильма не переводится полностью на фонограмму.

В ряду всех идейно-творческих задач у автора очерка и сценария не последней является задача изложить свой замысел таким языком, который рождал бы у читателя зрительные представления. Для кинозрителя эти представления реализованы на экране. Что же получается, когда авторы дикторского текста пишут полноценные очерки, забывая об этом существенном обстоятельстве?

Рядом с изображением, представление о котором должна бы вызывать напечатанная, скажем, в журнале фраза, звучащие слова утрачивают своё прямое назначение и выполняют лишь номинативную функцию — важную в обычной жизни, но скучную в художественном произведении.

Зритель с интересом смотрит, например, как буран поднимает в пустыне вихри горячего песка, как жёлтая пыль заволакивает небо. Но ему скучно одновременно слушать, как подтверждает, регистрирует, «обозначает» диктор: «...поднимаются вихри горячего песка... пыль заволакивает небо...»

Зритель с волнением наблюдает эффектно снятую работу экскаваторов, бульдозеров, грейдеров. Но слова диктора — «экскаваторы, бульдозеры, грейдеры рождали громоподобное эхо, и, казалось, земля дымилась, отступая перед упорством людей» — только раздражают. Если уж авторы решили не передавать синхронно рёв мощных моторов, то зачем оглушать зрителя «громоподобными» словами? Чем «красивее» слова, назойливо обозначающие всё то, что и без них понятно в изображении, тем с большей неприязнью относится зритель к диктору...

Значит ли это, что образная выразительность языка вообще противопоказана для дикторского текста? Конечно, нет. В фильме существует, например, такой эпизод:

на экране — аисты над домом нового посёлка;

диктор — «Новоселье! Весёлое, радостное слово. Оно, как птица счастья, поднялось над просторным колхозным двором...»

В чём удача этого эпизода? Здесь нет надоедливого параллелизма звукового и зрительного рядов. Текст, долгое время звучавший в унисон изображению, в данном примере разошёлся с ним так, как расходятся голоса в дуэте, обогащая мелодический рисунок. В этом принципе, видимо, и кроется секрет подлинной выразительности дикторского текста, дополняющей, а не подменяющей выразительность кадра.

«Красивые» слова, по существу адресованные режиссеру и оператору как задания на изобразительное решение и эмоциональную окраску, а тем более служебные фразы, обозначающие обстановку и действие («наступила зима... пришла весна... выгружалась новая техника»), в устах диктора не только излишни и скучны, подчас они просто комичны, как комичны авторские ремарки, произносимые в пародийной пьеске вслух, с актёрским «выражением».

Гегемония текста ослабляет силу зрелищной выразительности фильма, отводит кадру подсобную, иллюстративную роль. Зрители превращаются в слушателей; их ни на минуту не оставляют наедине с изображением, не дают самостоятельно его осмысливать, активно разглядывать, а предлагают лишь пассивно созерцать.

Особо уязвимым местом дикторского текста является прямая речь изображённых в фильме людей. Слова, которые, например, произносит диктор за знатного комбайнера или за старого узбека, не соответствуют ни жестам, ни мимике, ни обстановке, в которой засняты эти люди. Такое вольное обращение с текстом, довольно распространённое среди документалистов, привносит в фильм недостоверность. Это своего рода инсценировка, в которой неповинен оператор.

Музыка к фильму безуспешно пытается отвоевать у диктора право на звучание. Не умолкая ни на минуту, она лишь усиливает впечатление монотонности звуковой части картины.

Утомляемость зрителя от дикторского многословия повышается также унылым однообразием тембра голоса, которое не скрасишь никакой патетической интонацией. Почему должен звучать один и тот же голос на протяжении всей картины? И кстати: почему именно этот голос почти монопольно представляет всю советскую документальную кинематографию? Широк и многообразен круг её интересов. Но идёт ли речь о борьбе за мир или об успехах станкостроения, о школьниках или о колхозницах, о Дальнем Востоке или о Прибалтике, о Крайнем Севере или о субтропиках,— мы обязательно узнаём по тембру один и тот же, «вездесущий» и «всезнающий» голос. Не оскудела же актёрами наша земля!

Таковы некоторые типичные недостатки нашего документального кино, отразившиеся в «Обновлении земли» и существенно обеднившие этот содержательный фильм, который должен и мог быть сделан значительно интереснее. Бесспорная заслуга авторов заключается в том, что их произведение, рядом с ораторией Д. Шостаковича «Песнь о лесах» и с картиной Д. Налбандяна «Для счастья народа», принадлежит к первым творческим откликам мастеров советского искусства на одну из ведущих тем нашей жизни. Но чем актуальней тема произведения искусства, чем сильнее интерес к ней, тем требовательней зритель, тем меньше шансов на его примирительное отношение к авторским погрешностям. Вот почему и оказались более заметными недостатки фильма «Обновление земли», хотя в этом произведении их вряд ли больше, чем во многих других документальных фильмах.

Как первый отклик, «Обновление земли» сыграет важную роль в пропаганде плана борьбы за урожай. Эта тема, несомненно, ещё вдохновит мастеров и документального и художественного кино, ибо советский народ ждёт от своих художников новых и новых произведений, прославляющих величие его труда, направленного на воплощение сталинского плана преобразования природы.

ОБНОВЛЕНИЕ ЗЕМЛИ

Цветной документальный фильм. Сценарий и текст М. Садковича. Режиссер И. Копалин. Гл. оператор Б. Волчек. Операторы: М. Глидер, С. Киселев, С. Уралов, З. Фельдман, В. Штатланд. Производство Центральной студии документальных фильмов.

Сценарий Т. Семушкина. Постановка М. Донского. Оператор С. Урусевский. Киностудия М. Горького.

АЛИТЕТ УХОДИТ В ГОРЫ

Вверху — (на первом плане, слева) А. Абрикосов — Лось. Внизу — Л. Свердлин—Алитет.

И. Гринберг

УПУЩЕННЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Экранизация лучших произведений советской литературы стала традицией нашей кинематографии.

«Чапаев», «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке» и ряд других фильмов — неопровержимое свидетельство плодотворности этой традиции.

Образы, созданные передовыми писателями нашей страны и прочно вошедшие в сознание народных масс, получают в кино новое бытие. Богатое и ценное жизненное содержание, воплощенное литературой, раскрывается с новой силой и яркостью во всем изобилии и своеобразии выразительных средств киноискусства.

Естественна и благотворна эта дружба двух социалистических искусств, объединенных общностью идей и героев, тем и принципов и одновременно располагающих особыми, различными средствами образного воздействия. Вот почему неудачную экранизацию романа Т. Семушкина «Алитет уходит в горы» в одноименном фильме М. Донского нельзя не признать исключением из общего правила, отклонением от испытанных и проверенных путей взаимной поддержки и взаимного обогащения советской литературы и советской кинематографии. Однако и в исключениях и отклонениях есть своя закономерность. Стоит задуматься над промахами и ошибками, над их природой, чтобы избежать их в дальнейшем.

«Алитет уходит в горы» — в этом смысле явление весьма поучительное.

В самом деле, для зрителя неудача фильма была неожиданной. За недолгие годы, прошедшие со времени опубликования романа Т. Семушкина, книга эта получила широкую известность. Ее прочли и полюбили многие тысячи людей, по достоинству оценившие простую и чистую поэзию ее образов. Сильно и ясно передают они правду социалистической революции, которая принесла свободу и счастье, культуру и благосостояние всем народам, всем трудящимся людям бывшей царской России.

На экране возникают персонажи, носящие те же имена, что и герои романа; изображаются те же события, что и рассказанные в книге. Лось и Жуков приезжают в стойбище, входят в яранги, говорят о «новом законе», привезенном ими; Тыгрена охотится за тюленями, а Айе ставит капканы на песцов; Алитет распивает водку с Чарли Томсоном и вместе с ним замышляет различные козни против чукчей и их освободителей — русских большевиков. Но все эти эпизоды, верно передающие отдельные звенья, отдельные страницы романа, не складываются в цельное повествование, освещенное глубоким смыслом, получающее последовательное и убедительное развитие.

Книга нам рассказала о возрождении народа, о торжестве ленинско-сталинской национальной политики, о неизбежном крахе, постигшем американских колонизаторов и туземных эксплоататоров на Чукотке. С помощью заокеанских «старших братьев» хищники-алитеты окончательно поработили бы и разорили своих соплеменников, если бы это не пресекли большевики, носители великой революционной правды.

В фильме эта широта идейного замысла, это богатство жизненного содержания теряются и мельчают, а поэтому теряется стройность и ясность изложения, четкость и внутренняя насыщенность образов. Мы не успеваем узнать и полюбить ни Лося, ни Жукова такими, как они предстают на экране. Фильм не показывает и величие прекрасных, счастливых перемен, происшедших в жизни чукчей, в их психологии.

Правда, в фильме Томсон и Алитет отвратительны и подлы с их жаждой наживы, с их волчьей человеконенавистнической «моралью» и соответственной практической деятельностью. Но, к сожалению, пронырливый и наглый янки в фильме выглядит как одинокий и случайно попавший на Чукотку авантюрист. В действительности же томсоны были фигурами типическими, они были наглядным проявлением американской империалистической экспансии. В соответствии с жизненной правдой Т. Семушкин и показал в романе этих любителей легкой наживы, при попустительстве царских чиновников проторивших дорожку через пролив на чужую землю. Бок о бок с Томсоном действует и капитан Браун со своей шхуной, и другие «бизнесмены» — контрабандисты и жулики, наперегонки торопившиеся грабить охотников и рыбаков, как грабили их алитеты. Торгаши и бандиты обманывали и надували друг друга как могли, но были едины в своих эксплоататорских стремлениях и в своей ненависти к русским большевикам, вырывавшим из их лап угнетаемые и обворовываемые племена.

Очищение края от эксплоататоров — шпионов и колонизаторов — было большим и важным делом, делом государственной важности.

«Имей в виду, товарищ Хохлов, что в этом году, а в крайнем случае на будущий год, мы должны выселить отсюда всех авантюристов — «проходимцев», — так широко определяет в романе эту важнейшую задачу Лось, задачу, размеры которой никак не может передать в фильме история Томсона с ее «сложными» семейными отношениями. Введение такой «дополнительной» фигуры, как Фрэнк, решительно ничего не говорит нам, не обогащает наших представлений о Чукотке тех лет. Драка, завязавшаяся между Томсонами — отцом и сыном и поставленная в духе традиционных ковбойско-гангстерских драк, именинный пирог и все прочее, связанное с внезапным появлением Фрэнка, имеет своим результатом лишь неоправданную трату драгоценного метража, который очень и очень пригодился бы постановщику для более важных целей. Знакомясь с фильмом, мы постоянно испытываем ощущение «тесноты», малой его вместительности. Ведь сила романа во многом обусловлена широтой охвата, обстоятельностью и полнотой изображения великих сдвигов, внесенных социалистической революцией в жизнь народов до той поры обре-

ченных на нищету, темноту, бескультурье.

Правда, книга Т. Семушкина охватывает сравнительно небольшой отрезок времени. Но как глубок и многосторонен этот охват! В жизни чукчей происходит решительный, коренной переворот. Перед ними открываются бескрайние перспективы политического, экономического, культурного развития. Небольшой народ, отдаленный от всего мира тысячакилометровыми пустынными пространствами, сразу приобщается к жизни социалистического общества, к наивысшим завоеваниям передовой человеческой мысли, испытывает величайшее счастье стать равноправным членом многонациональной семьи советских народов. Люди с узким, ограниченным кругозором, даже и не помышлявшие о громадном и чудесном мире, лежавшем за тундрой и льдами, люди, готовившиеся прожить свой век, как жили их деды и прадеды, сразу шагнули в социализм, ввели в свой обиход бесчисленное множество новых понятий и представлений, приняли «новый закон» — мудрый и справедливый закон советской жизни.

Айе, стоящий у штурвала, маленькие чукчи в школе, многоопытный охотник Лек, с волнением держащий в руках свой партийный билет, — вот образы, наглядно, зримо представляющие эту новую, советскую Чукотку, образы, возникающие перед нами на страницах романа как естественное и закономерное следствие трудной и сложной работы, осуществленной русскими большевиками.

В одной из последних глав книги Андрей Жуков объясняет Наталье Семеновне, недавно приехавшей из Владивостока и еще недостаточно хорошо понимающей своеобразие местных чукотских условий:

— Для материка речь твоя превосходна,— перебил ее Андрей,— а здесь... — он пожал плечами и добавил: — пустой звук. Без учета быта и нравов. Ты спроси у Лося, как он готовился к своим выступлениям. По неделе! Тогда и толк бывал. Это дело с виду только кажется простым.

Это — ключевые, очень многое объясняющие слова. Они подчеркивают важность знания «быта и нравов», то-есть учета всех особенностей обстановки, в которой работают большевики; позволяют ощутить и напряжение этого нелегкого, ответственного, настойчивого труда, его высокую целеустремленность.

Для того чтобы преобразовать жизнь целого народа, нужно было затратить много моральных и физических сил, нужно было объяснить великие идеи Ленина — Сталина и воплотить их в конкретных, реальных делах. Наконец нужно было

«Алитет уходит в горы». Г. Исмаилова в роли Тыгрены

преодолеть влияние американских и туземных эксплоататоров, стремившихся использовать предрассудки и суеверия, чтобы при их помощи удержать власть, ускользающую из рук.

Роман Т. Семушкина убедительно и исчерпывающе освещает все перипетии этой борьбы. Он показывает, как упорно и непреклонно через любые препятствия шли к своей цели посланцы партии и только что победившей советской власти, как проникала в чукотские стойбища правда социализма. За первыми представителями государства появлялись все новые и новые работники — учителя, врачи, пропагандисты, каждый на своем участке служившие одному и тому же делу. Рядом с русскими людьми становились в строй их воспитанники — чукчи, отбрасывая оковы старых обычаев, насаждавшихся алитетами и томсонами. На глазах у читателя полностью меняется облик края, облик народа. И именно в этой многосторонности, обстоятельности раскрытия исторического процесса — особенная прелесть романа Семушкина. Писатель ведет повествование неторопливо и спокойно, хотя есть в этой неторопливости большое внутреннее напряжение, благородный драматизм. Поэтому каждая сцена книги, каждый эпизод воспринимается нами как одно из звеньев борьбы, охватившей все побережье океана и завершающейся победой большевиков и разгромом американских колонизаторов и их выучеников.

Метод, характер повествования, избранный писателем, как видим, отнюдь не случаен — он подсказан характером жизненного материала, воплощаемого в романе. Но как раз именно эта убедительная и неопровержимая полнота изображения и утеряна в фильме. Зритель знакомится с линейной цепью эпизодов явно «приключенческого» порядка. Лось и Жуков спасают изнемогающего в борьбе с волком Айе, затем происходит их столкновение с Томсоном в его лавке и с Алитетом в ревкоме; Лось и Жуков разъезжают по стойбищам; в это время Томсон и Алитет прячут патроны, вызывая таким образом недовольство чукчей. Преступный замысел кончается провалом, и враги решают убить ревкомовцев, сбросить их в пропасть, но и здесь колонизаторы терпят неудачу. Тогда в факторию Томсона входят охотники, требуют, чтобы американцы ушли с их земли, и горе-колонизаторам остается только бежать на Аляску, бросив на произвол судьбы своего дружка Алитета...

Такова схема событий, изображенных в фильме. Разумеется, эта схема никак не способна передать богатство жизненного содержания, охваченного и раскрытого в романе. Как правило, режиссер приближается к некоторой реалистической полноте раскрытия замысла только там, где он наиболее прочно связан с романом. В этой связи следует сказать, что фильм отнюдь не является последовательно «приключенческим» фильмом. Рядом с эпизодами драки томсонов, единоборства с волком, борьбы Туматугэ и Алитета, то-есть эпизодами, претендующими на «занимательность» вне связи с общим направлением повествования, в фильме имеются и сцены совсем иного типа. Мы имеем в виду, например, эпизод в лавке Томсона, когда Лось требует от американца, чтобы тот торговал, придерживаясь наглядного прейскуранта, или эпизод спасения Лосем старика, решившего уйти к «верхним людям», а также эпизод первого на Чукотке бракосочетания, совершающегося по советским законам. Приведенные здесь эпизоды в известной мере раскрывают ведущую тему произведения — тему социалистического преобразования края и, кстати сказать, они-то и имеют своей основой соответствующие страницы романа, в то время как «приключенческие» сцены «вписаны» в фильм, присочинены. Имеется в фильме и третья группа эпизодов, преимущественно «охотничьих». Как правило, отлично снятые, они передают и строгую красоту севера, и ловкость, отвагу и смелость чукчей, охотившихся на тюленей, и стремительность переездов от одного стойбища до другого. Но эти кадры имеют чисто описательный характер.

Они слабо связаны с сюжетом произведения. Их интерес — интерес научно-популярного, краеведческого, но отнюдь не игрового, не художественного значения.

Так фильм расслаивается на линии разного качества, распадается на эпизоды различного направления и достоинства, не спаянные, не проникнутые единым внутренним движением.

Мы с радостью следим за выгрузкой различных товаров с борта советского парохода, за улыбками на лицах чукотских ребятишек, наблюдающих за этой работой в заключительных кадрах фильма. Но это внушительное зрелище не может все же заменить реального показа тех благотворных перемен, которые произошли в быте и нравах Чукотки под воздействием большевистских организаторов и воспитателей. В отличие от романа, сценарий ограничивается лишь самым начальным периодом советской власти и социалистического строительства на Чукотке. Приезд новых работников, быстрый рост местных кадров, создание крепкой технической и экономической базы для культурной революции — все это остается за пределами фильма.

Не требуем ли мы от постановщиков невозможного? Как вместить в фильм все богатство, многосторонность, разнообразие характеристик, заключенных в романе Т. Семушкина? Как сохранить присущий ему ровный, неторопливый и в то же время свободный от ненужной медлительности и торможения темп повествования? Выполнима ли эта задача? Да, выполнима. Об этом свидетельствует опыт советской кинематографии, ее замечательное умение в сжатых, но точных, исчерпывающих образах выражать большое и сложное общественное содержание, воплощать ход событий огромного исторического значения и масштаба. Емкость, концентрированность, являющиеся свойствами киноповествования, прекрасно используются мастерами советской кинематографии. Можно вспомнить не только такие киноэпопеи, как «Клятва» или художественно-документальные фильмы «Третий удар», «Сталинградская битва» или такое грандиозное повествование, как «Падение Берлина», но и недавний опыт самого Донского — лишь несколько лет назад он поставил отличный фильм «Сельская учительница», в котором показал жизненный путь одного из многих советских работников-энтузиастов.

Разумеется, роман литературный и кинороман пользуются разными методами. В их распоряжении — различные средства изложения. Но цель у них одна: возможно полнее, разностороннее и исчерпывающе раскрыть действительность в ее революционном развитии. Для этого роман литературный использует все возможности привольного, широкого повествования, не стесненного пространственными рамками. Зато роман кинематографический располагает большей концентрированностью, емкостью, динамизмом, непосредственностью изображения. Одна короткая сцена,— такая, например, как беседа товарища И. В. Сталина с Варварой в «Клятве», — несет в себе столь огромное содержание, что для литературной передачи его потребовалось бы много страниц. В лучших советских фильмах отбор фактов, отбор характерных черт играет огромную роль в создании сюжета и образов действующих лиц. Большую ценность здесь приобретает каждый кадр. И нужно признать, что многое в фильме сделано без учета этих великих возможностей киноискусства.

Неточность, невыверенность отбора решающих, опорных узлов повествования связана в фильме с недостаточно рельефной и богатой характеристикой действующих лиц. Насыщенная и яркая обрисовка героев, полное и ясное раскрытие их внутреннего мира, — вот что требовалось при решении значительной темы произведения. Ведь «Алитет уходит в горы» рассказывает о народе, возрождаемом большевиками, следовательно, важнейшей задачей постановщика являлось создание человеческих образов, передающих благородный моральный облик воспитателей, проводников сталинской национальной политики, быстрый рост простых людей, поднятых коммунистической партией к сознательной, творческой жизни. Т. Семушкин в своем романе воплотил эту высокую поэзию новой человечности. К сожалению, поэзия эта не перешла в фильм, не расцветила, не озарила его образы.

«О Лосе говорили и думали все в стойбище Гаймелькота. Он как добрый дух вошел в людей и заставил их задуматься о своей жизни», замечает Т. Семушкин, приближаясь к концу первой книги своего романа. И эта характеристика находит множество подтверждений на протяжении всего повествования. Читатели вплотную знакомятся с замечательными делами большевика, с его думами и чувствами, мечтами о счастье и процветании края, мечтами, превращающимися в действительность.

В фильме нет этого обаятельного героя. Характер Лося (артист А. Абрикосов) обеднен, упрощен. Лось ездит на собаках, улыбается, произносит хорошие, правильные слова. Но все эти частности, детали поведения не сливаются в единый, целостный образ.

То же следует сказать о чукчах. Роман внушает читателю глубокое уважение и симпатию к честному, смелому, доброму, сильному народу. Его не успели, не смогли развратить и унизить колонизаторы. Он быстро и охотно пошел навстречу новой, советской жизни. По-настоящему привлекательны мудрый старый охотник Вааль и горячий, непокорный Айе, настойчиво рвущаяся из рабства, мечтающая о подлинной любви Тыгрена, и трудолюбивый, спокойный, решительный Ярак, хозяйственный и рассудительный Лек и другие охотники и рыбаки, изображенные в книге. Разумеется, все они не могли перейти в фильм. Но и те немногие, которые стали героями фильма, не явились полноценными, содержательными, впечатляющими образами людей, вступивших на путь свободного социалистического развития. К сожалению, в фильме эту задачу заслонили частности — эпизоды, лишенные четкой внутренней связи, сцены, не освещенные ясным идейным обобщением. Иначе говоря, один из важнейших принципов советского киноискусства оказался нарушенным. В итоге фильм не выразил красоты и мощи социалистической человечности. Герои книги не принесли на экран свои живые черты. Потери жизненного содержания обернулись потерями художественными, изобразительными, образными.

Так нечеткость, узость авторской позиции сказалась во всех элементах фильма.

Экранизация лучших советских романов и повестей, несмотря на неудачную кинематографическую судьбу романа «Алитет уходит в горы», будет и впредь продолжаться. Поэтому хотелось бы, чтобы в этой большой и ответственной работе неудача фильма М. Донского была учтена и продумана. Эта неудача еще раз свидетельствует о важности и необходимости подлинно творческого, идейного, целеустремленного подхода мастеров советского кино к решению больших идейно-художественных тем нашей современности. Только такой глубокий, исполненный чувства ответственности подход всегда определял и будет определять огромные творческие успехи советской кинематографии.

Микола Садкович

В ГЕРМАНИИ

(ЗАПИСКИ КИНОРЕЖИССЕРА)

Всего пять лет прошло с тех пор, когда я впервые был в Берлине, но как все изменилось и преобразилось за это короткое время!

Столица демократической Германии не представляет теперь уже картины города-лабиринта, в котором разбитые кварталы и погребенные под глыбами рухнувших домов мостовые запутывали маршруты автомобилей и пешеходов.

Главные магистрали города приведены в образцовый порядок, расчищены и восстановлены все остальные улицы. То там, то здесь поднимаются леса новостроек. Аккуратные штабеля кирпичей окаймляют почти каждый тротуар. По рельсам узкоколейки маленькие локомотивы, пыхтя и пронзительно взвизгивая, бодро мчат вагонетки, груженные строительным материалом.

Город восстанавливается, строится. И только изредка как далекое напоминание раскатывается глухое эхо взрыва, уничтожающего остов дома или стену, грозившую обвалом.

Днем улицы полны делового оживления. По вечерам сверкающие рекламы театров, кино, концертных залов собирают празднично одетых зрителей. Зрителей много. Пожалуй, больше, чем в состоянии вместить эти залы: берлинские театры посещают не только жители столицы и ее далеких окраин, но и жители других городов, других земель.

Часто приходят сюда и люди из западного сектора Берлина. Они стремятся в советский сектор города по разным делам, а вечером с наслаждением отдыхают от так называемого «искусства», поставляемого в Западную Германию по «плану Маршалла».

Столица демократической республики стала центром общегерманской науки и искусства. Недавно мы были на открытии германской Академии искусств. Это был большой праздник немецкой интеллигенции, объединившейся вокруг блока демократических партий в едином национальном фронте борьбы за мир и демократию. Приветствуя вновь избранных академиков, президент республики Вильгельм Пик говорил о том, как на колониальном западе Германии гибнет национальная культура. Там на смену фашизму пришло американское варварство: музыку Баха переделывают в джазовый фокстрот, Бетховена играют в кабаках...

Вильгельм Пик призывал спасти германскую национальную культуру и национальную независимость.

От имени вновь избранных академиков президент Академии искусств писатель Арнольд Цвейг поклялся народу сделать все возможное для светлого будущего единой миролюбивой демократической Германии.

В Германской демократической республике началось возрождение национальной культуры. Лучшие мастера литературы, искусства, кино остались со своим народом. Ныне они помогают укреплять демократию, строить миролюбивую новую Германию. И наоборот: на запад ушли «временщики», которых с германским искусством связывали только гонорары и посулы Геббельса. Они оказались вполне пригодными персонажами для «боннского кабаре» (так народ назвал марионеточное боннское «правительство») и мистера Макклоя (верховного комиссара США в Германии), превративших Западную Германию в американскую колонию.

Характерно, что среди людей, продавшихся американцам, я не могу назвать даже двух-трех имен известных писателей или актеров. В то же время достаточно побывать в Берлинском Доме культуры Советского Союза (ныне переданном нашим правительством в ведение правительства Германской демократической республики), чтобы непременно встретиться с людьми, имена и произведения которых не изгладились в нашей памяти ни войной, ни прожитыми годами.

Сюда съезжаются прогрессивные деятели со всей Германии, нередко и из соседних государств. Здесь немецкая интеллигенция встречается с советскими писателями и артистами. Недавно здесь перед немецкой молодежью выступала Долорес Ибаррури. Частым гостем Дома культуры стал датский писатель Мартин Андерсен-Нексе. Здесь вы можете встретиться с престарелым Бернгардом Келлерманом, который несмотря на преклонный возраст активно участвует в работе Общества германо-советской дружбы. В уютных гостиных Дома можно увидеть писателя Вилли Бределя, читающего свое новое произведение, и лауреатов немецкой национальной премии Куба (Курта Бартеля), Иоганеса Бехера, Анну Зегерс, Цвейга, а также выдающихся немецких артистов и режиссеров—Лангхофа, Легаля, композитора Ганса Эйслера, дирижера Абендрота и других.

Случилось так, что день тридцатилетия советского кино нам довелось отмечать в этом Доме. Первое чувство — досада на то, что не можешь провести этот день в кругу близких тебе по работе людей, с которыми вот уже третье десятилетие делишь радости и огорчения — скоро сменилось гордым сознанием принадлежности к самому передовому киноискусству всего прогрессивного человечества.

Приятно и радостно было видеть, как здесь, в центре Европы, в знаменательный для советской кинематографии день, собрались люди из разных, близких и далеких, городов, чтобы передать свои приветствия и поздравления. Президент Общества германо-советской дружбы профессор Юрген Кучинский специально приехал из Лейпцига. Из далекого саксонского городка Цвикау прибыл инициатор движения активистов производства лауреат немецкой национальной премии Адольф Хеннике.

Чтобы дать возможность присутствовать на вечере лучшим кинорежисерам и актерам, в этот день отменены были съемки в Байбельсберге и в Иоганесталь (в студиях «Уфа» и «Тобис»).

Вечер открыл профессор Кучинский. После небольшого доклада официальная обстановка сменилась дружеской беседой, во время которой мы едва успевали отвечать на вопросы. Интерес к советскому кино у немецкой интеллигенции огромен. Их интересует все — от процесса создания фильма до работы Московского Дома кино.

Адольф Хеннике расспрашивал о советской системе подготовки киноработников и очень интересовался, нельзя ли в Германии открыть Ин-

ститут кино, окончив который молодежь могла бы создавать нужные, хорошие кинофильмы. Старый революционный деятель немецкого искусства Густав Вангенгейм просил рассказать, в чем «секрет» успеха советских документальных фильмов. Шеф-редактор газеты «Фриденпост» Лекс Эндэ задал по крайней мере пятнадцать вопросов. Мне на помощь пришел Вилли Бредель, страстно и хорошо ответивший на вопрос: «В чем разница между сценариями Голливуда и советскими киносценариями?» Свою короткую речь он закончил словами:

«В наши дни антисоветская пропаганда англо-американских империалистов, у которых в Европе и Азии все более ускользает почва из-под ног, достигла таких же размеров, как и во времена Гитлера. В своих сценариях и картинах англо-американские империалисты озлобленно и истерично клевещут на Советский Союз и, убеждаясь, что их пропаганда не популярна и не дает желательных результатов, переходят к любым средствам насилия, чтобы задержать продвижение правды. И наоборот: все, что было создано в области культуры и искусства советскими народами за годы советской власти, служит компасом для развития культуры любого прогрессивного народа».

Вслед за Бределем выразили свою благодарность советскому кино деятели германской кинематографии Курт Метциг, Эрих Энгель, Вольфганг Штаудте и другие. Они говорили о том, что советская кинематография помогает возрождению и развитию культуры всего прогрессивного человечества, что нельзя не учиться у советских киномастеров умению создавать правдивые и волнующие произведения, отражающие дух и знамение века.

Мы уже не жалеем о том, что встретили здесь день тридцатилетия советского кино.

* * *

На экранах Германской демократической республики демонстрируется немало советских кинокартин. Причем демонстрация таких фильмов, как «Встреча на Эльбе», «Сказание о земле Сибирской», «Сталинградская битва» или фильмов о Ленине, почти всегда выходит за рамки обычного киносеанса. Большинство советских кинокартин, пользуясь огромным успехом, значительно помогает работе пропагандистов социалистической единой партии Германии и Общества германо-советской дружбы.

Однажды, приехав в маленький городок Тюрингии—Тотлебен, я увидел такую, как потом оказалось, характерную картину. Возле кинотеатра стояла большая группа людей, не сумевших попасть на сеанс. Демонстрировался советский фильм «Сказание о земле Сибирской» или, как он называется в Германии, «Песнь о Сибири». Было объявлено, что после сеанса состоится беседа о Советском Союзе. И вот толпящиеся у входа люди не расходятся. Не став зрителями, они надеются стать хотя бы слушателями. Такие беседы и диспуты часто выносятся за стены кинотеатра, вовлекая большую аудиторию, а иногда заканчиваясь многолюдными митингами...

Советские фильмы любят. Им верят. Благодаря им узнают многое о жизни нашего народа. По ним равняют свою жизнь и свои кинокартины. И если среди некоторых старых германских киноработников еще идут споры о том, на кого должна равняться сегодняшняя кинематография, то передовые кинематографисты и особенно простой рабочий зритель уже приняли решение — равняться на советскую кинематографию.

Они так и оценивают свою отечественную кинопродукцию: «Почти как советский фильм».

Эти слова высшей похвалы я слышал, например, в зале немецкого кинотеатра во время демонстрации фильма «Хлеб наш насущный» (производство «Дэфа-фильм»).

Рабочий, похваливший картину, на мой вопрос, нравятся ли ему американские фильмы, ответил:

— Они сюда не доходят! — и, смеясь, постучал себя в грудь.

— Почему?

— Потому что у лжи ноги короткие!..

Эта старая немецкая поговорка пришлась очень кстати.

Однако много ли таких «почти советских», доходящих до сердца рабочего, фильмов делают сейчас германские киностудии?

Пока еще такие фильмы можно пересчитать по пальцам.

Кинематография демократической Германии молода и рождается в сложной и трудной борьбе нового со старым. Часто то, что у нас вызывает улыбку своим несколько наивным творческим решением социальных проблем в немецких кинокартинах, в среде германских кинематографистов вызывает острые споры, а иногда и активное сопротивление. Это происходит потому, что еще не до конца сброшен тяжкий груз старой немецкой кинематографии с ее экспрессионистскими вывихами и нацистской тупостью. Новое, молодое пробивается вперед вопреки сопротивлению лжецов и спекулянтов, видящих в рождении новой демократической кинематографии свою гибель.

В 1945 году мне довелось быть свидетелем зарождения новой немецкой кинематографии. Вспомнилось это совсем недавно на одном из официальных приемов, где случайно завязалась беседа об ошибках и успехах «Дэфа». Старый знакомый Отто Винцер, работавший тогда в городском магистрате в отделе народного просвещения, помог восстановить в памяти некоторые детали.

Ассоциация свободных актеров театра и кино, наспех созданная предприимчивыми людьми, едва ли еще не под грохот последних канонад, обратилась тогда к коменданту города Берлина генерал-полковнику Берзарину с просьбой разрешить закончить производство некоторых фильмов, «прерванных победоносным наступлением русских войск и не имеющих никакой политической тенденции».

Тогда-то и было поручено мне ознакомиться с этой Ассоциацией, во главе которой значился известный немецкий артист Пауль Вегенер. Ассоциация временно помещалась в доме Вегенера, в одном из аристократических районов Берлина.

Вместе с Отто Винцером и еще двумя нашими киноработниками мы отправились к Вегенеру. Первое, что мы увидели, подъехав к дому, это был выставленный в окне второго этажа гипсовый бюст хозяина и небольшой красный флаг возле него. Мы не смогли сдержать улыбок. Но встретивший нас лакей, видимо, понял эти улыбки по-своему и, тоже заулыбавшись, с уважением произнес, показывая на бюст:

— О, шеф ист дойче коммунист!

Это вызвало смех Винцера, объяснившего нам, что Пауль Вегенер не только не коммунист, но вообще человек, больше всего боящийся политики. Бюст с флагом, по всей вероятности, выставила его жена или тот же слуга, отдавая, так сказать, дань времени. Сам Вегенер не живет во втором этаже и, возможно, даже не знает об этом «дипломатическом» трюке.

Однако «дипломатические трюки» этим не ограничились. Во время беседы с правлением Ассоциации стало ясно, что Вегенер был только ширмой, за которой скрывались кинодельцы. Пышная и слащавая речь фактического организатора Ассоциации не оставляла в этом никаких сомнений. Сам Пауль Вегенер молча слушал, испытующе глядя на нас своими раскосыми, монгольскими глазами. Мне казалось, что он не одобрял говорившего. Но окончательно все прояснилось, когда нам был предъявлен сценарий. Лысый гутаперчево-гибкий человек с дорогими кольцами на тонких пальцах мертвенно-белых рук подал четыре листка текста, отпечатанного на русской машинке. Я невольно спросил:

— Это сценарий?..

Вряд ли он ожидал встретить в советских офицерах людей, достаточно знакомых с кинопроизводством, потому стал пространно объяснять, как режиссер — присутствующий здесь господин Руйман — на основе этих листков сделает великолепный фильм, «лучше всего того, что делалось при

проклятом Гитлере», — достаточно только нам поставить свою визу.

Мы что-то слыхали о знаменитом «Дрей-бухе», то-есть о подробном, почти «железном», немецком сценарии, и отказались ставить визу на четырех листках. Это несколько озадачило гутаперчевого человека.

Тогда с кресла поднялся Пауль Вегенер. Большой, суровый семидесятилетний старик, извинившись перед нами, обратил свое скуластое лицо не к гутаперчевому господину, вероятно, не желая считаться с ним, а к режиссеру Руйману. Он заговорил сердито, гневно, требуя прекратить обман. Руйман пробовал возражать, но Вегенер одним только движением глаз заставил его умолкнуть. Вегенера поддержала актриса Эльза Вагнер (ныне работающая в берлинском театре) и еще какой-то молодой человек. Вспыхнул горячий спор. Нам трудно было разобраться в нем. Но, судя по просиявшему лицу Отто Винцера, мы поняли, что дело принимает правильный оборот.

Ассоциация была расколота. Ее взорвали изнутри сами немецкие артисты. Они не хотели больше оставаться в руках ловкачей-антрепренеров, не хотели продолжать фильмы, начатые при Гитлере.

Взволнованный Вегенер шагнул в глубину комнаты и, схватив со стола открытку, протянул ее мне. Это была фотооткрытка киноартиста Пауля Вегенера, выпущенная в Москве Госкиноиздатом. Много лет он хранил это фото с русской надписью, и теперь не собирается выбросить его как пустую бумажку. Нет, он будет работать не в старых фильмах, а для новой Германии. Может быть, теперь осуществится его мечта сыграть роль Натана Мудрого...

Винцер аплодировал.

Скоро пришло решение передать для немецкого кинопроизводства студию «Тобис».

Был восстановлен и открыт драматический театр на Шуман-штрассе, когда-то созданный Максом Рейнгардтом. Пауль Вегенер сыграл Натана Мудрого. Кажется, это была его лебединая песня. Два года назад он умер в возрасте семидесяти трех лет.

В 1945 году в Берлине было организовано общество по производству и выпуску германских кинокартин — «Дэфа-фильм». Это общество объединило прогрессивных деятелей немецкой кинематографии, стремящихся создать новое, демократическое киноискусство.

Разумеется, в этом молодом обществе нашли приют и многие из тех, для кого дорога вовсе не новая и не демократическая кинематография. Но время работает не на них!

Я вспомнил о встрече с Паулем Вегенером потому, что, бывая сейчас в «Дэфа», мне кажется, я видел не то в павильонах, не то в кабинетах гутаперчевого человека с дорогими кольцами на худосочных руках.

• • •

В коллективе «Дэфа» уже сложилось крепкое ядро, способное противостоять рутине прошлого.

Стоит рассказать о некоторых фильмах, сделанных новыми людьми германской кинематографии. Это разные фильмы, отличающиеся один от другого по сюжету, по мастерству и темпераменту исполнителей. Но их объединяет общая идея — идея активной борьбы с фашизмом, идея строительства новой жизни.

На натурной площадке студии «Тобис» некоторое время возвышались леса новостройки. Это была последняя декорация нового фильма, ничем не выделяющаяся из общего пейзажа пригорода Берлина. Ничем не отличался от событий, происходящих в городах и селах новой Германии, и сюжет фильма. В самом деле, побывав на съемке этой декорации и пообещав режиссеру фильма обязательно продолжить возникший у нас разговор об особенностях «немецкого реализма», я скоро уехал в один из сельских районов Мекленбурга. Там, в деревне, шло строительство — не выдуманное, не декоративное, а самое настоящее с обычными трудностями, с саботажем «гроссбауэров» (кулаков), тайно и явно мешавших комитету крестьянской взаимопомощи закончить к началу учебного года строительство новой школы. Здесь, в самой жизни, развивался «сюжет», который рано или поздно — я не сомневался в этом — должен притти к благополучному концу. И вот, вернувшись в Берлин, я застал только что полученное приглашение следующего содержания:

«Бургомистр Анна просит господина... (в многоточие вписано от руки имя) прибыть на заседание бургомистрата для решения вопроса о строительстве школы...»

Если бы не приписка в конце билета, можно было подумать, что это приглашение прибыло вслед за мной из мекленбургской деревни, хотя бургомистром там работает не Анна, а Курт Лингнер.

В конце билета значилось:

«...заседание состоится в 7 час. вечера в кинотеатре «Паласс». Ваши места — ряд... кресло...»

Совпадение виденного в деревне и приглашение на премьеру фильма «Бургомистр Анна», выпущенного «Дэфа», вовсе не было простой случайностью. Как бы ни оценивали специалисты этот фильм, находя в нем мелкие монтажные неточности, затянутые мизансцены, я могу сказать одно: в споре об особенностях нового немецкого реализма молодой режиссер, поставивший фильм «Бургомистр Анна», теперь имел убедительные аргументы. Ибо первое и главное достоинство нового фильма заключалось как раз в правдивом, точном отображении реальной жизни.

Именно поэтому при всех своих недостатках фильм «Бургомистр Анна» представляет собой явление знаменательное для демократической немецкой кинематографии.

Стремление вторгнуться в жизнь сегодняшнего дня, подсказать зрительному залу наиболее верный путь в решении насущных вопросов — таковы принципы новых творческих сил кинематографии демократической Германии.

Режиссер Курт Метциг создал по сценарию Берты Ватерштрадт большой художественный фильм о жизни рабочей семьи — «Пестроклетчатые». Тот, кто бывал в бедных немецких семьях, видел убогое убранство их жилищ, их дешевые, пестрые в клетку скатерти, такие же простыни и занавески, сделанные словно по сговору почти одинаково для всех бедняков, — тот уже в самом названии фильма поймет желание авторов рассказать о людях, презрительно называемых буржуазией «пестроклетчатыми».

В этом фильме рабочая жизнь проходит перед зрителем как приговор фашизму, как гневное обличение империализма, как строгое предостережение всем, кто еще не встал на путь активной борьбы с поджигателями новой войны.

Фильм прошел по экранам Германии с незаурядным успехом. Этому способствовала вдохновенная игра исполнителей ролей Густы и Пауля актерами Камиллой Спира и П. Хинцем. Поздравляя коллектив фильма с успехом, президент Германской республики Вильгельм Пик сказал:

«Фильм помогает ознакомиться с насущными проблемами, разрешением которых занято немецкое рабочее движение, хорошо показанное на примере одной семьи».

Многие, вероятно, помнят демонстрировавшийся на экранах Советского Союза фильм «Убийцы среди нас» режиссера Вольфганга Штаудт. Сейчас этот способный режиссер поставил новый большой фильм «Ротация», свидетельствующий о росте режиссерского мастерства и политической зрелости автора.

Фильм «Ротация», как и фильм «Пестроклетчатые», рассказывает о борьбе немецких рабочих против фашизма. Но в «Ротации» более остро и более убедительно поставлен вопрос о необходимости активной борьбы за мир сегодня. И не случайно, что, еще не видя фильма, не зная его содержания, по одному лишь лаю западно-берлинских газет можно было понять, что фильм попал, как говорится, не в бровь, а в глаз.

Трудно даже представить себе, до какой наглой лжи и провокации доходят эти газеты в своем стремлении

оклеветать новую демократическую республику. Особенно отличается в этом отношении газета «Телеграф», являющаяся по существу органом американского шпионажа в Германии. Не отстает от нее лакейский «Дер риаг» и шумахеровский «Социал-демократ».

Рассказывают, что в 1760 году командующий русской армией генерал Чернышев, заняв Берлин, приказал собрать «столичных газетиров» на площадь в Люстгартен. На площади уже стояли русские гренадеры с... розгами в руках. «Газетирам» Фридриха было приказано снять брюки и получить достойную награду за ту ложь и клевету, которыми они тогда обливали Россию. Говорят, что, изрядно напугав и пристыдив берлинских журналистов, генерал Чернышев все-таки пощадил их и экзекуцию отменил. А жаль: быть может, этот факт послужил бы хорошим уроком для современных клеветников...

Газеты Западной Германии по приказу своих англо-американских хозяев клевещут на Советский Союз, на страны народной демократии, на новую, демократическую Германию. И все же, как бы ни старались эти продажные листки опорочить республику и ее молодую кинематографию, жители западного Берлина высоко оценили фильм «Ротация». Письма в адреса студии, режиссера и актеров, часто подписанные только одной буквой или вовсе без подписи, приходящие из американской, английской, французской зон, говорят о том, что кинематография демократической республики помогает объединению всех прогрессивных сил Германии в борьбе против мирового империализма.

Значение и ценность названных мною кинокартин становятся особенно понятными, когда попадаешь в западный сектор Берлина. Здесь вам не нужно заходить в кинотеатры—достаточно просто ознакомиться с рекламными стэндами и афишными тумбами, чтобы понять, какая пропасть лежит между Западом и Востоком Германии, в одном и том же городе, часто на одной и той же, ничем не загороженной улице.

Даже не замечая грозного плаката: «Вы въезжаете в американский сектор», по одним только рекламам кинотеатров легко догадаться, что мы уже выехали из демократической Германии. С небольшой, в рост человека, рекламной тумбы на вас наводит пистолет гангстер средней квалификации. Вы хотите отвернуться от этой американской любезности, как вдруг тумба двигается к вам, подставляя изумленному взору то один, то другой бок...

Это живая реклама. За несколько марок в день какой-либо «счастливчик» — безработный, бывший артист, провизор или студент — носит на себе фанерных гангстеров и голливудских блондинок. Иногда собирается несколько «тумб» вместе — тогда это становится похожим на сновидение: какие-то круглые туловища с плоскими лицами, пистолетами и ножами произносят утробными голосами непонятные слова, обмениваются новостями, курят сигареты, отдыхают. Однако снять с себя этот позорный груз до конца дня они не имеют права. Таково условие работодателя.

Рекламы на фасадах кинотеатров напоминают бред психостеника. Трудно даже поверить, что какие-то люди, вероятно считающие себя художниками, творцами, могут выдумать «такое».

Поражает старательное уничтожение человека, какая-то зоологическая ненависть к морали и этике. Нетрудно представить себе содержание фильмов, которые носят названия: «Путь от девушки к женщине и любовнице», «Убийца своих детей», «Я плюю на ваши могилы» и так далее в том же американском духе.

Представьте себе людей, живущих под сенью полосатого флага, окруженных продажной прессой, слушающих Бетховена только в кабаках в джазовой «интерпретации», видящих все эти американские фильмы. Представьте себе несколько миллионов человек, которых систематически, изо дня в день, убеждают подобным способом в прелестях «американского образа жизни» — не покажутся ли эти люди осужденными на долголетнее пребывание среди умалишенных, потерявших рассудок на почве боязни коммунизма?

Все это творится рядом с демократической республикой, на одной земле, на земле одного народа, разорванного надвое по воле англо-американских империалистов.

Было бы неверным полагать, что яд новофашистской пропаганды не проникает из западных зон в Германскую демократическую республику. Боннские агенты англо-американских империалистов делают все, чтобы задержать движение нового, отвлечь народ Германии от строительства миролюбивой республики. Они пытаются активизировать остатки реакции и среди работников немецкой демократической кинематографии. Однако попытки эти всё чаще и чаще кончаются провалом.

Борьба против англо-американской идеологической экспансии ведётся единым фронтом: в ней участвуют лучшие представители искусства Востока и Запада страны.

Мне довелось беседовать с работниками «Дэфа», готовящимися к съемке большого цветного документального фильма об общегерманском слете молодежи. Впервые в Германии съёмочная группа была составлена исключительно из молодых специалистов—ассистентов, помощников, начинающих литераторов. В состав группы входили и молодые кинорабо-тники из западных зон.

— Вы не боитесь преследования американских военных властей? — спросил я оператора, живущего на Западе.

— Нет,— смеясь отвечал он.— Им уже некуда будет меня посадить. Все тюрьмы полны, и скоро, когда народ начнет разрушать их стены, я сниму очень хороший кадр...

Сейчас, когда пишутся эти строки, немецкие юноши и девушки демонстрируют свою силу и готовность бороться за мир и демократию. Я знаю, что молодые кинооператоры снимают сейчас слет, стремясь сделать этот фильм таким, каким делают свои фильмы советские документалисты, то-есть правдивым и честным.

Главной задачей демократических немецких художников и является задача рассказать правду людям, отравленным ядом новой фашистской пропаганды, помочь своему народу в борьбе за объединение, за мир и демократию. Несмотря на усилия реакции, в западных зонах Германии растет и ширится движение национального фронта. Об этом свидетельствуют многочисленные митинги протеста против ввоза оружия, бойкоты американских кинофильмов, надписи на стенах комендатур: «Гоу хом!» («Уходите домой!»)

Оценивая новые фильмы Германской демократической республики, мы приветствуем прогрессивных деятелей немецкого кино, стремящихся сказать своему народу слово правды, надежды и веры в победу мира и демократии!

Х Р О Н И К А

В СТРАНАХ НАРОДНОЙ ДЕМОКРАТИИ

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

●

На 15 июля намечено открытие 5-го Международного кинофестиваля в Марианских Лазнях. Как и в прошлые годы, фестиваль будет проходить под лозунгом «За нового человека, за более совершенное человечество». К участию в фестивале будут допущены фильмы, не демонстрировавшиеся публично в Чехословакии. Каждое государство имеет право представить на фестиваль от каждой своей национальной республики по два полнометражных художественных фильма.

●

Президиум Центрального Комитета Коммунистической партии Чехословакии, рассмотрев творческие проблемы чехословацкой кинематографии, принял резолюцию, которая должна стать основной культурно-политической руководящей линией чехословацкой государственной кинематографии в данный период.

«Для того, чтобы чехословацкий фильм мог стать мощной воспитательной силой,—говорится в резолюции,— необходимо уметь раскрыть его содержание идеологически ясно и художественно убедительно. Фильм должен быть правдивым и занимательным, глубоко человечным и понятным, должен увлекать и волновать самые широкие слои нашего народа, наполнять их оптимизмом и верой в победу лагеря мира и демократии».

Отмечая большие успехи чехословацких фильмов, резолюция указывает, что они еще не освободились полностью от безидейной рутины и от низкопоклонства перед упадочным западным фильмом. Резолюция призывает киноработников Чехословакии «приложить все силы к тому, чтобы дать народу убедительные художественные произведения высоких идейных и художественных достоинств».

●

В ближайшее время будут закончены производством и выйдут на экраны страны новые фильмы.

По роману писателя Карела Нового поставлен фильм «Мы хотим жить». Съемки производил Вацлав Гунька, удостоенный за работу над этим фильмом Государственной премии 1949 года. Режиссером фильма и автором его музыкального оформления является один из передовых прогрессивных деятелей чехословацкого театра и кинематографии Э. Ф. Буриан.

Фильм «Жажда» расскажет о чешской деревне в годы засухи. Режиссер Вацлав Кубасек.

Фильм «Признание» посвящен жизни чешских рабочих.

Идут съемки полнометражного цветного фильма «Эпоха тьмы» по роману Алоиса Ирасека.

Словацкая студия выпускает на экраны два фильма, поставленные словацкими киноработниками.

Кинокомедия «Катка» рассказывает о приключениях молодой словацкой крестьянки, попавшей на современное промышленное предприятие. Режиссер Ян Кадар. В главной роли Божена Оброва.

Документальный фильм «Стальной путь» посвящен строительству молодежной железнодорожной трассы, проходившему под лозунгом: «Мы строим дорогу, она перестраивает нас». Режиссер Владо Багна.

ВЕНГРИЯ

●

На экраны республики выходит новый художественный фильм «Жизнь хороша с песнями». Режиссер Мартон Келети, сценарий Иштван Бекефи, композитор Бела Тардош. На примере деятельности одного хора фильм показывает, какое серьезное внимание должны уделять руководители предприятий вопросам культуры.

БОЛГАРИЯ

●

На экранах страны демонстрируются два первых послевоенных художественных фильма производства Болгарской кинематографии: «Иван Сусанин» и «Калин Орел». Фильм «Иван Сусанин» является экранизацией одноименной оперы в постановке Софийского оперного театра. Пресса отмечает высококачественную работу заслуженного оператора Бончо Карастоянова.

Фильм «Калин Орел» (режиссер Борис Борозанов, сценарий известного болгарского писателя Орлина Василева, оператор Василь Холиолчев) воссоздает образ болгарского революционера, отдавшего свою жизнь за освобождение родины из-под турецкого ига.

КИТАЙ

●

На состоявшемся в Нанкине заседании Исполнительного Комитета городского филиала Союза писателей, посвященном киноработе, обсуждались вопросы улучшения китайского кинопроизводства. Писатели обязались помочь государственным и частным киностудиям активным участием в создании высококачественных сценариев.

●

Министерство Культуры и Центральный Комитет по делам кинематографии, в целях лучшего кинообслуживания деревень, направило несколько групп с кинопередвижками в ряд сельских районов. Особенно большим успехом у крестьян пользовался хроникальный фильм «Рождение нового Китая». Многие из зрителей впервые увидели кино. В своих пожеланиях крестьяне выразили надежду, что кинопередвижки станут отныне частым гостем в деревне.

В соответствии с планом работ на 1950 год, Центральный Комитет по делам кинематографии запланировал в этом году организацию 700 кинопередвижек для показа фильмов в воинских частях, на промышленных предприятиях и в деревне.

●

Многие известные режиссеры и артисты покинули Гонконг. Прогрессивная часть оставшихся в городе деятелей кино и театров группируется вокруг трех газет: «Хуашанбао», «Вэньхойбао» и «Дагунбао». Одной из форм работы этих газет является организация постоянных конференций, посвященных отечественным и иностранным фильмам. Эти конференции стали играть важную роль в формировании общественного мнения в области киноискусства.

АЛБАНИЯ

●

Огромную роль в подъеме культурного уровня албанского народа играет кино. Никогда в кинотеатрах не было столько зрителей, как теперь. Со времени освобождения страны было показано около 500 фильмов, в том числе 170 художественных и 273 документальных советских фильмов, которые демонстрировались 37 000 раз.

За последнее время в Албании было снято 8 кинообзоров и 5 документальных фильмов из жизни трудящихся.

Ю. Клеманов

АВСТРИЙСКОЕ КИНО ПОД ГНЕТОМ ДОЛЛАРА

В прошлом году, летом, неожиданно и демонстративно подал в отставку председатель «Объединения руководителей австрийского кинопроизводства» известный режиссер Георг Пабст. Он заявил, что этот «акт отчаяния» является единственным для него «действенным средством выражения протеста против политики, ведущей австрийскую кинематографию прямо в пропасть».

Бывшая некогда крупным центром европейской кинопромышленности, Вена превратилась сейчас в захолустный рынок сбыта самой низкопробной продукции Голливуда. Австрийские киноателье пустуют, артисты и режиссеры ходят без работы, национальная кинематография переживает глубокий творческий и организационный кризис.

Процесс маршаллизации экономики Австрии оставляет глубокий след во всей австрийской культуре и, прежде всего, в кино. На экранах австрийских кинотеатров неутомимо скачут многочисленные «Всадники смерти из Канзаса», «Черный всадник», «Пунцовый наездник» и целая кавалькада всяческих ковбоев во главе с неким Дестри. Один лишь фильм «Дестри скачет вновь» демонстрировался на экранах Австрии большее количество раз, чем все австрийские фильмы, выпущенные за последние пять лет! Фильмы «Смертная гонка через прерии» и «Борьба за золото» мало в чем уступают назойливому Дестри, а «Лассо любви» рекламируется и по сей день как «наиболее привлекательная для зрителей киноистория, повествующая о том, что чистая любовь сильного мужчины может толкать его от преступления к преступлению лишь ради самоочищения перед умершей возлюбленной». (Эта шизофренически-бредовая реклама была напечатана в одной из рецензий газеты «Дас клейне Фольксблат» в марте 1950 г.) Если к этому добавить, что с многочисленными ковбоями и гангстерами усиленно соревнуются на австрийских экранах «Бестия с пятью пальцами», «Чувственная Мариэтта», фильм «Жена обманывает меня» и прочая криминально-порнографическая киномакулатура, то картина упадка и запустения в австрийском кино станет еще полнее.

Явления, происходящие в австрийской кинематографии, отражают ту «большую политику», которая проводится американскими экспансионистами в этой стране. Австрия занимает особое место в планах современных американских колонизаторов Европы. Ее географическое положение, значительный военный потенциал, созданный здесь Гитлером в период 1938—1945 гг., привлекают пристальное внимание заокеанских империалистов. Они рассматривают эту страну как удобный плацдарм для развертывания будущей агрессии против Советского Союза и стран народной демократии. Американский генерал Марк Кларк, бывший одно время верховным комиссаром США в Австрии, недвусмысленно называл Австрию выдвинутым вперед «бастионом западной демократии» и «предмостным укреплением Запада» против стран Восточной Европы.

В условиях интенсивно осуществляемой маршаллизации экономики политическая жизнь в стране протекает под знаком обострения классовой борьбы: с одной стороны, ширится протест народных масс, с другой — активизируются легальная реакция и поощряемый американцами неонацизм.

Уолл-стрит стремится затуманить мозги австрийцев и отвлечь их от решения насущных политических проблем. Все, чем «богаты» современная американская литература и искусство,— рафинированный пессимизм, романтизация гангстерства, утонченные психо-порнографические самокопания, голый натурализм и т. д.,— все это сейчас цветет пышным цветом на киноэкранах Австрии. Одновременно ведется усиленная «морально-идеологическая» подготовка новой войны: пропагандистская обработка австрийского пушечного мяса, раздувание военной истерии и атомного психоза, гальванизация пангерманских и реваншистских настроений, безудержная клевета на СССР и страны народной демократии.

Мрачная тень космополитизма витает над австрийским экраном: американцы стремятся подменить у зрителей чувство уважения и любви к родине, к национальной культуре и государственным границам призрачными понятиями «европейской общности», «западного образа мышления» и другими выдумками, призванными психологически оправдать потерю Австрией государственного суверенитета и экономической независимости.

Вся эта сгущенная пропаганда американской политики осуществляется отнюдь не только с помощью импортируемых голливудских фильмов. На службу этой пропаганде полностью поставлено и местное кинопроизводство, развернутое американской организацией МРЕА, являющейся венским филиалом Голливуда. Эта организация не только ставит фильмы и заготовляет для голливудского «большого кино» отдельные эпизоды с «местным колоритом», но и финансирует целый ряд дочерних предприятий, специализирующихся на всевозможных фальсификациях, а также осуществляет контроль за целым рядом австрийских кинопрокатных фирм.

О том, какова роль МРЕА в австрийской кинематографии, говорит уже тот факт, что в ее полном финансовом подчинении находится «Венское общество кинопроката», осуществляющее прокат большинства фильмов в Вене и близлежащих городах. Это общество (так называемое КИБА) с большой помпой открыло в 1950 году четыре новых кинотеатра в Вене. Газеты правых социалистов, стоящих во главе правления общества, долго шумели по этому поводу, на все лады расхваливая «строительную инициативу», проявленную КИБА. В условиях, когда венский магистрат имеет считанные, весьма скромные средства на ремонт домов, когда послевоенное восстановление города, сильно пострадавшего от военных действий в 1945 году, идет крайне медленными темпами, «строительная акция» венского общества кинопроката, действительно, выглядела необычно. И лишь недавно стало известно, какой ценой куплена эта «строительная акция». Оказалось, что между МРЕА и КИБА заключено соглашение, по которому «в благодарность за финансовую помощь» венские прокатчики обязаны на каждые два

фильма КИБА (будь то австрийские или иностранные) демонстрировать не менее восьми голливудских фильмов.

Иначе говоря, в Вене официально установлено соотношение демонстрируемых фильмов. Это соотношение равно 4:1 в пользу продукции Голливуда.

«План Маршалла» самым конкретным образом предусматривает свертывание австрийской киноиндустрии и превращение ее в подсобный цех Голливуда, наподобие того, как это сделано в Западной Германии. Известно, что Боннское марионеточное правительство не имеет, по существу, никакого отношения ко всей западногерманской кинопромышленности, полностью находящейся в распоряжении менеджеров с Бродвея и продюсеров из Голливуда. Фильмы, выпускаемые в Западной Германии, поступают на европейские экраны без голливудской марки, чтобы хоть немного маскировать ту безудержную экспансию Голливуда, которая вызывает все более откровенное недовольство в Европе.

Австрийской киноиндустрии заправилами «плана Маршалла» уготована подобная же роль. Организовав огромный поток голливудской продукции в Австрию, они душат национальную австрийскую кинематографию, рассчитывая на ее развалинах создать еще один европейский филиал американской кинопропаганды, наподобие западногерманского.

Благодаря угоднической политике реакционного правительства Фигля американским кинодельцам практически предоставлено неограниченное право ввоза любых фильмов в Австрию. Бывший «фильмофицер» американского военного командования в Австрии Юджин Шарин, являющийся ныне владельцем кинофирмы «Амбассадор», недвусмысленно заявил на пресс-конференции: «Австрийское министерство торговли и восстановления приняло на себя обязательство перед американским военным командованием: ни в какой мере не ограничивать ввоза в Австрию американских фильмов и не вводить никаких таможенных квот, направленных к защите местной кинопромышленности». С еще большей бесцеремонностью этот американский менеджер в военной форме разъяснил причины столь удобной для Голливуда политики австрийских правящих кругов: «Во-первых, американская военная администрация подарила министерству торговли и восстановления много немецких фильмов, захваченных после войны в качестве трофеев,— на сумму в 24 миллиона шиллингов. Во-вторых, неблагожелательная политика по отношению к голливудским фильмам исключена благодаря наличию специального долларового фонда (так называемого «особого счета») в Австрийском национальном банке. Нет сомнения в том, что министерство торговли и восстановления будет держать свое слово».

Для того чтобы расшифровать смысл этой угрозы, достаточно сказать, что упомянутый Шарином «особый счет» в Австрийском национальном банке достиг к весне 1950 года огромной суммы в полтора миллиарда шиллингов. Счет этот образуется из авансовых уплат австрийского правительства за товары, поступающие в Австрию по «плану Маршалла». Находится он в полном распоряжении правительства Соединенных Штатов Америки, могущего разрешить или не разрешить затрату части средств из этого счета на австрийские нужды. Иными словами, кредитование важнейших отраслей австрийской индустрии и различные капиталовложения осуществляются лишь по указке американских монополистов. В этих условиях скрытая угроза, содержащаяся в заявлении Шарина, приобретает для австрийской кинематографии (как и для всей экономики страны) зловещий смысл: достаточно австрийским кинопромышленникам ослушаться своего американского «босса» и они немедленно «вылетят в трубу»...

Циничные угрозы Шарина не были опровергнуты ни с американской, ни с австрийской стороны. Их и нельзя было опровергнуть: слишком красноречиво выглядят статистические данные о ввозе американских фильмов в Австрию. Если в 1947 году сюда было завезено 33 американских фильма, то в 1948 году ввоз их возрос до 59, в 1949 году завезено 130 американских фильмов. Это на 30% больше всего австрийского импорта иностранных фильмов за 1938 год. Каждую неделю в Австрию поступает в среднем 3—4 «новых» американских фильма! Через день в Вене и в австрийских городах появляются кричащие рекламы новых «боевиков», «сверх художественных» кинодрам, «захватывающих» киноприключений, «трогательных» киноисторий и проч. и проч.

Этот мутный поток киномакулатуры, отравленной трупным ядом империалистической пропаганды, не встречает на своем пути в Австрию никаких преград. Комментируя приведенные выше данные о росте импорта голливудской продукции в Австрию, обозреватель газеты «Эстеррейхише Фольксштимме» Макс Александер писал 26 января 1950 года:

«В истекшем году австрийская кинематография получила последний «шах» от своего комбинирующего заокеанского партнера. Очевидно, не долго теперь ждать и «мата».

Мрачные предсказания Александера оправдываются с каждым днем. Если еще в 1948 году отечественная австрийская кинопромышленность выпустила около 40 фильмов, если в 1949 году выпуск фильмов снизился до 13, то к концу марта 1950 года в производстве на австрийских кинофабриках числилось всего лишь... 3 художественных фильма!

Банки отказываются кредитовать австрийские кинофирмы: австрийское национальное искусство объявлено «нерентабельным». Миллионные прибыли, получаемые от кинопроката, текут в карманы американских продюсеров. Это и побудило Георга Пабста совершить свой «акт отчаяния» и отказаться от поста председателя «Объединения руководителей австрийского кинопроизводства», так как фактически объединение этих «руководителей» давно уже превратилось в сборище банкротов.

Впрочем, непосредственным поводом к отставке Пабста послужил отнюдь не сам факт роста импорта американских фильмов. Пабст протестовал, главным образом, против подписания соглашения между австрийским правительством и американскими властями в Западной Германии об обмене кинофильмами. Согласно этому соглашению, на каждые пять австрийских фильмов, поступающих на экраны Западной Германии, в Австрию должно ввозиться 32 немецких фильма, сделанных по американской указке.

О гангстерских методах кинопропаганды свидетельствует следующий эпизод, описанный австрийской вечерней газетой «Дер абенд». Эпизод этот имел место в Вене, на вокзале, при встрече эшелона военнопленных австрийцев, возвращающихся из Советского Союза на родину. «В момент прибытия эшелона к вокзалу,— сообщает газета,— подъехала автомашина, из которой вышли кинооператор и страшно оборванный, худой человек, похожий на скелет. Предъявив корреспондентский билет кинохроники, оператор прошел вместе со своим спутником через полицейское оцепление; затем оборванец присоединился к группе прибывших военнопленных, а кинооператор принялся его снимать».

Очередная кинофальшивка была бы изготовлена по всем правилам американского киноискусства, если бы репатрианты не заметили подставное лицо. Но оборванец так резко отличался от общей массы возвращающихся военнопленных, что не заметить его было невозможно. Возмущенные репатрианты помешали грубой инсценировке и задержали провокатора, чуть было не ставшего «звездой» австрийского экрана. Кинооператор поспешил скрыться. Впоследствии выяснилось и его имя. Как сообщила газета «Дер абенд», кинокорреспондент Бруно Лейч снимал на венском вокзале эпизод для «культурфильма».

Не только в этом красноречивом эпизоде из несостоявшегося «культурфильма» сказывается растлевающее влияние американской киноэкспансии на повадки и «творчество» австрийских работников кино. В условиях маршаллизации все отрасли австрийского искусства развиваются под знаком разложения и ущербности. Деградация австрийской кинематографии, влачащей жалкое существование, является лишь частным проявлением того, что происходит во всей культурной жизни Австрии.

Руководитель коммунистической партии Австрии Иоганн Копленig в одной из своих статей, помещенной в газете «Эстеррейхише Фольксштимме», пишет:

«Не следует рассматривать современное состояние австрийской культуры в свете достижений Штрауса и Моцарта, Грильпарцера и Розеггера, ее следует рассматривать с точки зрения отношения сегодняшней Австрии к художникам нашего времени. Действительное отношение к культуре показывают не в речах и красивых декларациях — это отношение выражается в трезвых цифрах государственного бюджета. Для развития изобразительного искусства в статье 13-й проекта федерального бюджета предусмотрена сумма в 110 тысяч шиллингов, на развитие музыкальной культуры и сценического искусства 680 тысяч шиллингов. К этому следует прибавить еще сумму в 29 тысяч так называемых «почетных пожертвований». Таким образом, общая сумма не достигает даже миллиона в общем 7-миллиардном бюджете! Таков масштаб отношения австрийского государства к культуре сегодня!»

Что касается австрийской национальной кинематографии, то здесь речь идет не только об отсутствии каких-либо дотаций со стороны правительства, а о прямой политике поощрения мероприятий, означающих ее свертывание в угоду заокеанских кинофирм. Открыв шлюзы для мутного потока голливудской и западногерманской продукции, отравляющей сознание зрителей, пропагандирующей разбой и разврат, оказывающей тлетворное влияние на молодежь, реакционное правительство Австрии в то же время преследует прогрессивных деятелей кино, создает им невыносимые условия существования. Так, против известного киноактера Лео Вранца, выступившего с призывом бороться за мир, австрийское министерство юстиции затеяло диффамационный процесс.

Каждая попытка честных австрийских художников создать полноценные художественные произведения, глубокие по идее, отражающие чаяния и реальную жизнь широких трудящихся масс, наталкивается на жестокое сопротивление реакции, на долларовый частокол, возведенный американскими монополистами вокруг австрийского «рынка сбыта». Австрийских реакционеров не останавливают при этом и явно тревожные сигналы о росте преступности среди молодежи, о падении нравов в стране, об увеличении числа разводов и других подобных явлений, которые даже официальная статистика объясняет влиянием кино. За последние годы в отчетах судебной статистики, публикуемой изредка в австрийской прессе, появилась даже графа: «Под влиянием кино». Тот факт, что еще совсем недавно такой графы не существовало, убедительно свидетельствует о действительных причинах роста преступности среди австрийской молодежи и других отрицательных явлений австрийского городского быта.

Австрийская демократическая общественность резко протестует против маршаллизации австрийского кино. Чем дальше запускает Уолл-стрит свои щупальцы в австрийскую кинематографию, чем больше наглеют американские менеджеры и их австрийские подпевалы, тем сильнее и отпор этим проискам со стороны трудящихся, со стороны передовой интеллигенции. Голоса крупнейших деятелей австрийской культуры, протестующих против американского засилья в австрийских театрах, в литературе и кино, раздаются все громче. Президент «Союза демократических писателей Австрии» профессор Эдвин Роллет произнес, например, недавно гневную речь, разоблачающую реакционный смысл всей идеологической экспансии Голливуда. Большая группа интеллигентов в гор. Граце (английская зона оккупации Австрии) опубликовала манифест, призывающий к отпору фашистским проискам в области культуры. В процессе подготовки Всеавстрийского Конгресса сторонников мира, который состоится в июне 1950 года, также уделяется немалое внимание разоблачению роли американского кино, ставшего орудием пропаганды в руках поджигателей войны.

Австрийскому народу становятся все более ясными причины нынешнего состояния австрийской кинематографии: там, где государственный суверенитет подменен «правом» получения долларовых подачек, где экономика отдана на откуп алчным бизнесменам, где политика правящих кругов регламентируется окриками американского госдепартамента, — там нет и не может быть условий для развития национальной культуры, в том числе и кинематографии.

Маршаллизация австрийского кино — есть частное проявление безудержной экономической и идеологической экспансии американского монополистического капитала в Европе.

И в том факте, что австрийцы бойкотируют американские фильмы, что голливудские «боевики» демонстрируются в полупустых залах, сказывается не только пренебрежение трудящегося австрийского населения к современному искусству умирающего капитализма, не только глубокая апатия зрителей, но и скрытый протест против отвратительного идеологического импорта из США.

Плохая посещаемость кинотеатров в Вене вызывает сейчас растущую озабоченность американизированных кинопрокатчиков из КИБА. Но американские киномонополисты не собираются уступать захваченные в Австрии позиции. Они все более изощряются в рекламе, шумно расхваливают свою продукцию, назойливо и навязчиво пропагандируют каждую «новинку» своего растленного «искусства», создавая искусственный ажиотаж и возбуждая нездоровое любопытство молодежи. В газете «Эстеррейхише Цейтунг» было недавно напечатано письмо возмущенного читателя, сообщившего, что на дверях одной из школ висит рекламный порнографический плакат американского фильма, изображающий голую женщину, которая стреляет себе в грудь сразу из двух пистолетов. Подобные рекламы сменяют одна другую по нескольку раз в неделю, поскольку (в целях повышения посещаемости) кинопрокатные организации почти ежедневно изменяют репертуар кинотеатров; каждый американский фильм демонстрируется то в одном, то в другом районе города, обходя в короткий срок большое количество кинотеатров.

Вновь и вновь скачет Дестри по киноэкранам Австрии, сопровождаемый крикливой рекламой и похвальными рецензиями в рептильной буржуазной прессе. А вдогонку ему несутся свист, улюлюкание и возмущенные возгласы обманутых австрийских зрителей...

ДНЕВНИК КИНО

Прошло 25 лет с тех пор, как С. М. Эйзенштейном был создан художественный фильм «Броненосец «Потемкин». Сейчас закончено озвучание немого варианта этого выдающегося произведения советской кинематографии. Старый экземпляр киноленты, рассчитанный на скорость проекции немого кино (16 кадров в секунду), переведен на проекцию звукового кино (24 кадра в секунду). Фильм озвучен коллективом работников киностудии Мосфильм под руководством режиссера С. Казакова. Музыка к фильму написана Н. Крюковым.

☆

Творческие вечера мастеров советского киноискусства начал проводить Дом актера Всероссийского театрального общества. На первых двух вечерах собравшиеся познакомились с творчеством народных артистов СССР лауреатов Сталинских премий режиссера И. Пырьева и артиста Б. Чиркова. Один вечер был посвящен творчеству мастера советского научно-популярного кино народного артиста РСФСР лауреата Сталинских премий А. Згуриди.

☆

В дни весенних полевых работ регулярно проводились киносеансы непосредственно в полевых станах. Наряду с художественными, демонстрируются научно-популярные и сельскохозяйственные фильмы. Для примера можно указать, что за два месяца весенних полевых работ только в колхозах, совхозах и МТС Туркменской ССР на киносеансах побывало около миллиона двухсот тысяч зрителей.

☆

Кинотеатры в автобусе пользуются большой популярностью у тружеников колхозных полей Московской области. В кузове — «зрительном зале» — имеется 32 места. Передвижные кинотеатры обслуживают колхозников и рабочих МТС.

☆

Новый звуковой киносъёмочный аппарат изготовлен коллективом Московского опытного завода киноаппаратуры. Аппарат конструктора В. Константинова предназначен для экспедиционных и хроникальных съёмок. Камера позволяет применять кассеты с различным метражем пленки. Вес нового аппарата 14 килограммов.

☆

Ценный подарок от китайских женщин получил коллектив Московской студии художественных фильмов имени Горького. В адрес студии прислано 6 шёлковых и атласных знамен. Когда в свободном Китае началась демонстрация советских фильмов, с огромным успехом была принята картина «Сельская учительница». Образ замечательной русской женщины полюбился женщинам Чунцина; в знак благодарности они и вышили эти знамена в дар творческому коллективу, создавшему эту волнующую киноповесть.

☆

Ряд новых интересных фильмов на сельскохозяйственные темы выпустили киностудии Украины. В числе вышедших агротехнических фильмов: «Чумиза», «За высокий удой», «Как сеять», «Как выращивать водоплавающую птицу» и т. д. Картины пользуются большой популярностью у колхозного крестьянства.

☆

Три художественных фильма выпустит в этом году Киевская киностудия. Это — цветная картина о великом украинском поэте «Тарас Шевченко» (автор сценария и режиссёр И. Савченко), фильм «Беспокойные люди» (сценарий Е. Помещикова и Н. Алексеева, режиссер Б. Барнет) и «Звезды» (сценарий А. Корнейчука, режиссер И. Савченко).

☆

Пять цветных видовых фильмов выпустит в текущем году киностудия «Мосфильм». Картины «Хакассия», «У берегов Телецкого озера», «Алтай» и «Чувашия» расскажут о цветущей земле нашей Родины, о счастливой жизни советских людей. Пятый фильм намечено посвятить Москве.

☆

На Московской киностудии научно-популярных фильмов началась подготовка к съёмкам большого научно-популярного фильма «Море живет». Режиссер и автор сценария А. Згуриди. Значительная часть съемок будет произведена на Крайнем Севере.

☆

Большой популярностью у советских зрителей пользуются видовые картины из серии «Путешествия по СССР» Сейчас экспедиции киноработников снимают цветные фильмы «Волжская дельта», «По берегам Оки», «Жигули» и др.

СОДЕРЖАНИЕ

Шире развертывать критику и самокритику 1

А. Жучков. О партийности в киноискусстве 3

В. Ждан. О действии и сюжете в научно-популярном фильме . 7

В. Грачев. Вопросы семейной морали в киноискусстве 11

Г. Григорьев. Мастерство научной кинопублицистики 16

В. Томберг. Кинематография Советской Эстонии 19

Б. Галанов. Экран изобличает поджигателей войны 23

В. Охотников. Фильм о великом изобретателе 26

И. Кокорева. В защиту справедливости 29

Г. Кремлев. Досадные ошибки хорошего фильма 33

И. Гринберг. Упущенные возможности 37

М. Садкович. В Германии . . . 40

Хроника 44

ЗА РУБЕЖОМ

Ю. Клеманов. Австрийское кино под гнетом доллара 45

Дневник кино 48

На обложке — кадр из фильма «Заговор обреченных».

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1950

Редактор Д. И. ЕРЕМИН.

РЕДКОЛЛЕГИЯ: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, Г. В. ГРАКОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. К 1-31-55

А04461. Сдано в производство 17/V 1950 г. Подписано к печати 14/VI 1950 г. Формат бумаги 60×92¹/₈. Зак. 1348. Тираж 10.000 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60.000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

Кадр из фильма «Заговор обреченных».
Арт. Л. Скопина в роли Ганны Лихта.

39

10 ИЮЛ 1950

6856 Ж

Цена 10 руб.